

ARQUITECTURA & INVESTIGACIÓN

ARTE, TIPOLOGÍA, POLÍTICA

Sharif Kahatt · Elio Martuccelli · Víctor Mejía
editores

ARQUITECTURA
PUCP
Taller de Investigación



PUCP



ARQUITECTURA & INVESTIGACIÓN

ARTE, TIPOLOGÍA, POLÍTICA

Sharif Kahatt · Elio Martuccelli · Víctor Mejía
editores

Arquitectura & Investigación

Arte, tipología, política

Taller de investigación

La siguiente obra ha sido publicada bajo las condiciones de la Licencia Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0, la cual autoriza a terceros distribuir, mezclar, ajustar y construir a partir de la misma, con la excepción de fines comerciales, siempre que le sea reconocida la autoría de la creación original y que dichas creaciones se licencien bajo las mismas condiciones.



Pontificia Universidad Católica del Perú
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
<http://facultad.pucp.edu.pe/arquitectura/>

Editores: Sharif Kahatt, Elio Martuccelli, Víctor Mejía.

Diseño y diagramación: Lidia Espinoza, Alejandro García, Tábata Paredes.

Revisión de textos: Carolina Teillier.

Diseño de portada: Alejandro García.

Primera Edición Digital: Junio 2021

<http://repositorio.pucp.edu.pe>

<https://issuu.com/arquitectura-pucp-publicaciones>

ISBN: 978-612-47555-5-2

Hecho el Depósito Legal en la

Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-06210.

ÍNDICE

- 7** **Introducción**
- 13** **Arquitectura y arte**
- 17** **Mecanismos de resistencia**
Intervenciones del arte y el cuerpo en los procesos
de resignificación del Centro Histórico de Lima
Lidia Espinoza Mendoza
- 37** **Arte y ciudad desde la institucionalidad**
Tres intervenciones recientes en el espacio público
de Lima
Alvaro Josué Sánchez Casas
- 55** **Arte y arquitectura moderna, vínculos fluctuantes**
La integración de las artes y los edificios religiosos
en Lima, 1940-1970
Josef Prinoth
- 73** **Arquitectura, museografía y curaduría
contemporánea en Lima**
Relaciones entre el proyecto arquitectónico
y el museo
Luis Iriarte

- 95** **Arquitectura y tipología**
- 99** **Rincones etéreos**
Apuntes sobre la naturaleza fenoménica del espacio arquitectónico doméstico en la Lima urbana virreinal (1746-1790)
Alejandro García Ochoa
- 123** **Patrimonio ignoto y registro ausente**
Presente de tres estaciones del Ferrocarril Central del Perú: Vitarte, Monserrate y Patio Central-Callao
Daniel Hernández Ramos
- 139** **Ideales versus realidades**
Tres ciudades universitarias en Lima a mediados del siglo XX
Valeria Takano Reyes
- 159** **Heterotopías panópticas**
Análisis tipológico de tres instituciones de encierro de la ciudad de Lima (siglos XIX y XX)
Marisol Michilot Yalán

181 **Arquitectura y política**

185 **Mar de joyas escondidas**

Conjuntos habitacionales desarrollados por la Junta de Obras Públicas del Callao durante el ochenio de Odría

Pietro Chiri Zapata

203 **La reconstrucción de lo cotidiano**

Estudios de vivienda de familias desplazadas durante el período de violencia política y social en la ciudad de Lima, 1980-2000

Joselyn Salinas Colunche

225 **Hitos políticos**

La representación de la arquitectura pública durante el oncenio de Leguía, el ochenio de Odría y el primer belaudismo

Vanessa Zapata Quispitupa

245 **Héctor Velarde**

Una labor crítica a través del arte gráfico

Tabata Paredes Cóndor



INTRODUCCIÓN

La investigación y la formación en arquitectura

Las investigaciones realizadas por los estudiantes son una de las actividades más importantes ligadas al ámbito universitario, constituye parte decisiva de su esencia y uno de sus rasgos principales. Agregaríamos que es una actividad inherente a los mismos propósitos de la educación superior. Son características básicas y fundamentales de la universidad el proceso de aprendizaje y su proyección a la sociedad. El tercer punto de apoyo de este trípode es la investigación. La universidad, en la medida que constituye un ámbito académico sin presiones políticas y económicas, mantiene un marco de autonomía que resulta fundamental para el desarrollo de la investigación. En ese sentido, es el lugar ideal para correr riesgos intelectuales.

Investigar implica realizar una serie de actividades para aumentar nuestro conocimiento sobre la realidad. Revisa la información existente sobre determinado tema y se esfuerza en dar pasos hacia delante. Quien investiga intenta dar, desde una posición única y particular, una interpretación del mundo referida a algún campo del conocimiento. La investigación es un proceso sistemático en el que intervienen curiosidad, creatividad, constancia y paciencia.

La investigación, en el campo disciplinar de la arquitectura y el urbanismo, puede abarcar temas de la teoría y la historia, asuntos constructivos y estructurales, otros ligados a la tecnología ambiental o puede abordar el análisis de distintos aspectos referidos a la ciudad, es decir, asuntos de escala urbana.

Las investigaciones realizadas en este grupo de Arquitectura PUCP se plantean, generalmente, problemas de conocimiento, son investigaciones clasificadas como básicas. Es decir, las que cubren vacíos de conocimiento, cuyos resultados no son tangibles en el corto plazo. Las aplicadas quieren resolver problemas "reales" de la humanidad, tienen fines prácticos, intervienen la realidad para mejorarla. Pero las investigaciones básicas pueden también tener aplicaciones en algún momento. En muchos casos, la diferencia entre ambas resulta ser una cuestión de tiempo y acumulación, hasta de azar. En el caso de los arquitectos, la investigación puede enriquecer el

oficio proyectual, inspira y alimenta el trabajo como diseñadores. Aunque la actividad proyectual ha estado asociada permanentemente a la creatividad, no se pueden descartar los ingredientes racionales del diseño.

La investigación formativa es aquella propia de los estudios de pregrado. Los trabajos que aquí se muestran son parte de la educación universitaria que los estudiantes de arquitectura han recibido antes de obtener el título profesional. [...] Serán científicas en la medida que logren descubrir nuevos conocimientos y logren aportar una interpretación original de la realidad. La propia definición de la ciencia está en juego ante cada descubrimiento.

El ser humano se distingue de otros seres vivos en la medida que se inventa problemas. Mejor aún si esos problemas tienen la riqueza y el interés de una investigación, lo que implica siempre un apasionante viaje al conocimiento. La investigación es un proceso que se interrumpe cada cierto tiempo para mostrar sus resultados: podría nunca terminar y seguir profundizando lo que sabemos respecto a cada campo del saber. Ahí radica su dificultad, pero ahí también está su increíble potencial para nuestro desarrollo.

La metodología de investigación

En los últimos años, en el Perú, se ha empezado a discutir el verdadero rol de la vida académica y el fin de las universidades, principalmente a raíz de un cambio radical en el manejo de la educación superior por parte del Estado. En este contexto, ha quedado claro que el rol de la academia "no solo" es difundir el conocimiento, sino también, y fundamentalmente, "crear nuevo conocimiento", buscando así acercar a profesores y alumnos a los verdaderos problemas de la sociedad. En ese sentido, la labor de docentes, investigadores y estudiantes debe procurar afrontar la realidad nacional para, en ella, utilizar el contexto social, cultural y urbano como principales marcos de sus trabajos de análisis y de proyecto.

Dentro de estos objetivos se desarrolla el Taller de Investigación 903, dirigido por los arquitectos Víctor Mejía, Elio Martuccelli y Sharif Kahatt en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica

del Perú. El taller, siguiendo la línea de base de la Unidad de Arquitectura —trabajar el proyecto a partir de la realidad— se ha propuesto desarrollar temas en Lima, y a partir de su extenso patrimonio, crear conocimiento a través de fuentes primarias, es decir, los edificios y espacios urbanos de esta milenaria ciudad.

Abordar temas de investigación en Lima cobra relevancia no solo por ampliar su difusión y reconocimiento, sino también porque es crucial conocer de primera mano los objetos de estudio: así se hace factible que estos edificios y espacios sean accesibles a los estudiantes, tanto a su reconocimiento experiencial, visual, y documental. En ese sentido, resulta sustancial para la metodología y el éxito del Taller que los alumnos aprendan a investigar a través de la experiencia práctica en todos sus pasos, asesorados por los profesores durante las 16 semanas del ciclo académico. Los suyos son trabajos académicos que han consultado, para su elaboración, fuentes secundarias y algunas primarias. Han complementado la información con entrevistas y todas han cumplido con realizar trabajo de campo, es decir, visitas a los edificios existentes.

El proceso de aprendizaje termina con la presentación de un “ensayo científico”, un producto académico capaz de transmitir el conocimiento reunido y generado. Este trabajo final del curso, bajo el formato universalmente conocido como paper, plantea a los alumnos el reto de articular toda la información recabada en la investigación. Es decir, desarrollar las habilidades para redactarlo concisamente —un texto cercano a las 7,000 palabras y 12 imágenes—, cumpliendo con los requerimientos de formas de citado, bibliografía, notas a pie de página, y todos los elementos solicitados por revistas especializadas, aquellas que cuenta con revisión de par ciego para asegurar el rigor en la investigación y la información de calidad.

Para los alumnos del quinto año de la carrera, la experiencia de investigar, trabajar y procesar un texto en condiciones de alta exigencia es valiosa para su formación académica y la adquisición de capacidades de trabajo, tanto en el análisis de las obras como en la transmisión de conocimientos de manera académica y científica. En ese sentido, los textos que se muestran a continuación son una prueba de este hecho. Los 12 artículos

que acompañan esta primera edición de *Arquitectura & Investigación. Arte, tipología, política* se reúnen bajo la premisa de haber cumplido a cabalidad este proceso, y haber logrado con éxito la redacción de un ensayo valioso en su aporte a los conocimientos arquitectónicos, urbanos e históricos, que no sólo amplían los horizontes del conocimiento de la arquitectura, sino de la historia misma de la sociedad y la ciudad.

Editar un libro. Posiciones —escritas— desde la arquitectura

En el ámbito académico, publicar un libro será siempre una referencia importante. Para llegar a ese objetivo se entretienen una serie de procesos prolongados y complejos: desde la elección de un tema, la investigación y la escritura de los textos, seguidos por el trabajo editorial, corrección de estilo, diseño gráfico y el cuidado de edición. Luego, la impresión en papel o la adaptación a un formato digital. Finalmente, lo que recibe el lector es producto de la confluencia organizada del tiempo, talento y esfuerzo de un grupo de profesionales. En el caso de los arquitectos, nuestra formación académica está inherentemente relacionada al diseño y la construcción, si bien, como se mencionó, investigar puede enriquecer el oficio proyectual. Y en ese sentido, investigar y además publicar puede abrir un campo adicional para nuestro desarrollo profesional.

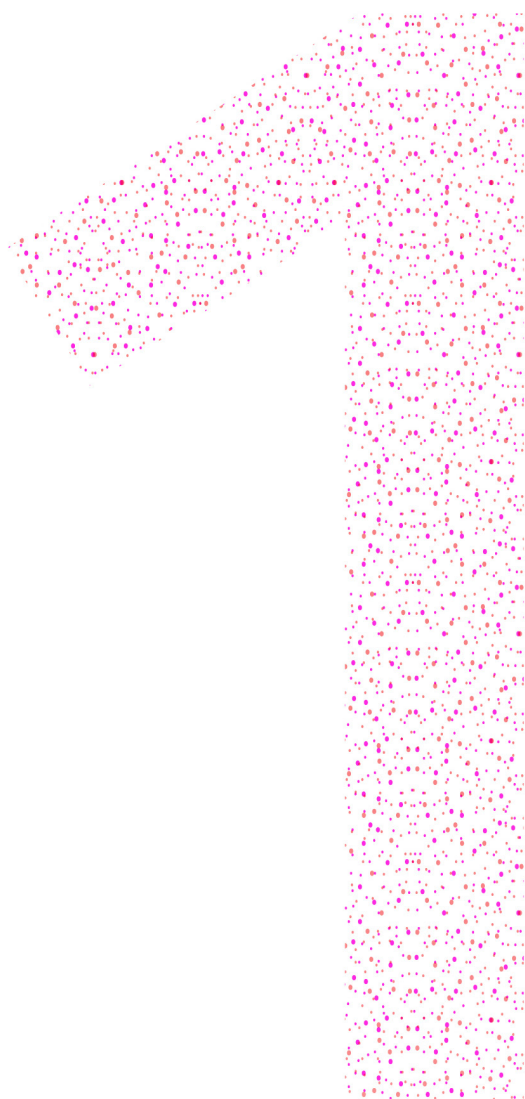
Arquitectura & Investigación. Arte, tipología, política, la primera publicación del Taller de Investigación 903, es una plataforma para difundir los mejores trabajos de los estudiantes, un proyecto desarrollado íntegramente por un colectivo de alumnos y docentes. Para nosotros, los profesores del taller, editar el libro ha sido una tarea exigente de auto evaluación de nuestras metodologías, procesos y resultados desde que empezamos a dictar el curso, tres años atrás. Asimismo, nos ha permitido conocer un poco más a nuestros ex alumnos, interactuar con ellos en una experiencia enriquecedora que, de cierta forma, ha prolongado el aprendizaje —mutuo— más allá de los límites cronológicos y espaciales de un curso y un salón de clases. El proceso editorial ha sido seguido por los doce estudiantes cuyos trabajos fueron seleccionados, organizados en un equipo de diseño gráfico y otro de gestión y apoyo editorial.

Este libro presenta una selección de doce trabajos desarrollados —en el lapso de un ciclo académico— entre los años 2017 y 2020. Los textos fueron elegidos por su rigurosidad investigativa, la pertinencia de sus enfoques y el cuidado en su redacción. Ya con el corpus de artículos definido, el agrupamiento temático se fue decantando en las tres secciones que organizan el libro: Arquitectura y arte, Arquitectura y tipología, Arquitectura y política. Estos no son los únicos campos que se investiga en el taller, pero pueden definir algunos intereses nítidos de nuestros estudiantes. El arte como una extensión del carácter creativo e interdisciplinar de la arquitectura; la política como un enfoque para identificar las vertientes sociales y discursivas de los edificios; y ya desde una mirada crítica con la misma disciplina, la revisión de algunas tipologías arquitectónicas en su complejidad proyectual, histórica y cultural.

De cierta forma, éste libro es un reconocimiento al esfuerzo y talento de nuestros mejores alumnos, y esperamos que sea también un incentivo adicional para nuestros futuros estudiantes. El formato digital responde al anhelo de lograr la mayor difusión de sus trabajos. Las dinámicas editoriales contemporáneas están cambiando rápidamente, y esperamos así responder a la velocidad de esas transformaciones. De cara al futuro, nuestro compromiso es mantener la periodicidad de estas ediciones, en un ciclo que esperamos poder repetir cada tres años. Asimismo, nos esforzaremos en mantener la calidad de los contenidos para ofrecer un aporte a nuestro ámbito académico.

Publicar por primera vez es un hito iniciático para un investigador joven, y posiblemente algunos de nuestros alumnos continúen investigando a la par de su desarrollo como arquitectos proyectistas. Sería un logro impulsar alguna de esas trayectorias, contribuir a formar autores que definan sus posiciones —escritas— desde la arquitectura. Bajo cierta óptica, publicar un libro es el momento culminante de un proceso. Desde otro punto de vista, tal vez más significativo, puede ser el inicio de nuevos caminos.

Sharif Kahatt, Elio Martuccelli, Víctor Mejía
Docentes del Taller de Investigación 903 / Editores



ARQUITECTURA Y ARTE

El arte puede ser entendido de formas diversas: como una disciplina creativa, un espacio expresivo, e incluso una forma de vida. Es también un concepto de complejidad mayor pues ha mutado a lo largo de la historia. En occidente, empezando desde la etapa de la antigüedad, y pasando por el período clásico y la era medieval, el arte estuvo ligado durante siglos a lo ritual y lo religioso. Desde el Renacimiento, empezó una progresiva disolución de aquellos nexos, también a través del Barroco, el Neoclasicismo y varias otras tendencias y momentos que fueron ampliando el concepto de arte. Ya a inicios del siglo XX, las vanguardias europeas fueron otro punto de quiebre importante, pero no tan radical como el iniciado en los años 1950, cuando las lógicas del arte contemporáneo multiplicaron sus connotaciones, significados y formatos.

La arquitectura y el arte no sólo son disciplinas formales y visuales de creación y expresión, se han consolidado además como referentes capitales para entender el devenir de las sociedades y la cultura. Además de los objetos, obras y edificios, han sido también, en algunos casos, discursos, ideas y programas de pensamiento. Y si bien comparten algunas características y caminos comunes, también los separan factores como su finalidad última. Mientras el arte se mueve en una funcionalidad expresiva y/o comunicacional, la arquitectura parte de una funcionalidad utilitaria traducida en un programa o un encargo. Sin embargo, a pesar de las diferencias, en distintos momentos históricos el arte y la arquitectura han tenido encuentros de interacción y enriquecimiento mutuo, acercamientos particularmente nítidos en el siglo XX. En aquellos momentos se sumaron la ciudad y sus espacios públicos como escenarios propicios.

Esta primera sección del libro se ocupa de la relación entre la ciudad, la arquitectura y el arte en Lima en momentos puntuales: a mediados del siglo XX, en las décadas de crisis (años 1980 y 1990), así como en el pasado reciente y el momento contemporáneo. En los textos seleccionados se analiza la relación interdisciplinar desde el espacio público, los museos y las iglesias, considerando obras de arte vitral, escultórico, mural, instalativo y performático. Asimismo, los enfoques y las temáticas son abordadas desde las lógicas de la institucionalidad, las iniciativas

ACCIÓN
ARQUITECTURA
CIUDAD
LIMA
EDIFICIO
ESCULTURA
MUSEOS
CURADURÍA

ciudadanas y la resistencia ante la crisis y la represión. Bajo esas consideraciones, y con esos elementos, los cuatro artículos presentados en las páginas siguientes proponen enfoques pertinentes y críticos.

Los años 1980 y 1990 fueron particularmente complejos en el contexto local: por el terrorismo, la hiperinflación y la pérdida de la democracia, una triple condición de crisis golpeó duramente al país. Desde ese escenario se plantea el análisis de Lidia Espinoza Mendoza, que se titula «Mecanismos de resistencia. Intervenciones del arte y el cuerpo en el proceso de resignificación del Centro Histórico de Lima». Asumiendo las calles y plazas como lugares de disputa, y los edificios del poder del Estado como elementos de alta carga simbólica, su enfoque aborda algunas de las intervenciones artísticas más potentes promovidas desde la colectividad civil y artística. El artículo inspecciona las relaciones entre la arquitectura, el arte y la ciudad desde la mirada de una autora que, si bien por su juventud no vivió conscientemente aquella etapa de crisis, logra analizar críticamente las secuelas sociales y ciudadanas que repercuten hasta la actualidad.

Por su parte, Alvaro Josué Sánchez Casas nos sitúa en el pasado reciente y el momento contemporáneo. Su texto «Arte y ciudad desde la institucionalidad. Tres intervenciones recientes en el espacio público de Lima» analiza —como sugiere el título— las formas y funciones del arte en calles, plazas y parques, esta vez promovidas desde políticas municipales o la iniciativa de la institucionalidad privada. A través de los casos puntuales del Boulevard de la Cultura en Magdalena, el Malecón de Miraflores y el Proyecto Fugaz-Monumental Callao, el artículo propone una revisión crítica de los lineamientos aplicados y los resultados obtenidos. Estos espacios son, además, diferenciados. En el caso de Magdalena, en el límite con San Isidro, el flujo peatonal es limitado y propio del lugar. En el Malecón de Miraflores, en cambio, la afluencia de público es cuantiosa y de variada procedencia. Ya en el Callao, el caso es particular y polémico, con connotaciones sociales, económicas y extra artísticas. En un contrapunto interesante, los textos de Lidia Espinoza Mendoza y Alvaro Josué Sánchez Casas revisan las relaciones entre la ciudad, el arte y la arquitectura a partir de lógicas completamente distintas.

El ensayo de Josef Prinoth Nogara «Arte y arquitectura moderna, vínculos fluctuantes. La integración de las artes y los edificios religiosos en Lima, 1940- 1970» revisa el trabajo coordinado o sucesivo entre arquitectos como Paul Linder, Luis Miró Quesada Garland, Simón Ortiz y Roberto Wakeham, al alimón con artistas como Joaquín Roca Rey, Fernando de Szyszlo, Adolfo Winternitz, Anna Maccagno y Pedro Kowalski. Esta conjunción interdisciplinar de autores tiene lugar en tres obras: la Iglesia San Felipe, la Iglesia San Antonio de Padua y la portada del Cementerio El Ángel. A mediados del siglo XX, las búsquedas y obras del arte y la arquitectura moderna en ocasiones confluyeron para materializar en concepto de la “integración de las artes”. Prinoth aborda ese momento fructífero, además, con valiosas fuentes primarias como fotografías, planos y recortes periodísticos de la época.

Finalmente, el artículo de Luis Iriarte propone un análisis interdisciplinar del museo como institución artística. Para eso se basa en la revisión conjunta de planteamientos y proyectos museográficos, curatoriales y arquitectónicos en tres museos emblemáticos: el Museo de Arte de Lima, el Lugar de la Memoria y el Museo Larco. Bajo el título “Arquitectura, museografía y curaduría contemporánea en Lima. Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo”, Iriarte propone enfoques espaciales, formales y perceptuales desde una primera apreciación in situ, a través de documentación y planimetría, así como apoyado en las numerosas entrevistas que realizó a los curadores, museógrafos y arquitectos responsables de los proyectos analizados. Esta evaluación y diagnóstico de la situación actual de tres museos reconocidos y exitosos en Lima puede ser también referencial para otras experiencias museísticas.

Estos cuatro artículos, como corpus conjunto, denotan el interés de los estudiantes de arquitectura por cruzar algunas fronteras disciplinares, en este caso, para conocer y profundizar en las relaciones entre el arte, la arquitectura y la ciudad. A su vez, estos textos son una nueva constatación de la importancia y vigencia de estas relaciones en el momento contemporáneo, no sólo en el ámbito académico o investigativo, sino, y sobre todo, en la práctica de nuestro desarrollo como arquitectos o en el ejercicio comprometido de nuestra ciudadanía.



MECANISMOS DE RESISTENCIA

Intervenciones del arte y el cuerpo en el proceso de resignificación del Centro Histórico de Lima

Lidia Espinoza Mendoza

Resumen

Hacia fines del siglo XX, las constantes crisis políticas y sociales que vivió el Perú motivaron la transformación del Centro Histórico de Lima y lo convirtieron en el escenario de diversas manifestaciones sociales, políticas y artísticas. La producción social del espacio, en el entorno urbano histórico de la ciudad, partió tanto del accionar institucional como de las intervenciones que transgredieron el orden establecido —de manera eventual y efímera— como parte del accionar ciudadano. El presente artículo propone una revisión de aquellas intervenciones que tuvieron lugar en el espacio público representativo del poder, el Centro Histórico, y que llegaron a resignificarlo mediante el accionar cívico-artístico. En esta cronología, la espacialidad del cuerpo, o el cuerpo colectivo, aparece en la acción artística como una herramienta constante, y como mecanismo para generar reflexión y crítica en torno a la producción del espacio público y su relación con la arquitectura.

Palabras clave: centro histórico, arte, acción, arquitectura, espacio público.

Abstract

Towards the end of the 20th century, Peru's constant political and social crises provoked the transformation of Lima's Historic Center, making it the scene of various social, political, and artistic manifestations. In the city's historical urban environment, the social production of space has been created from both institutional action and interventions that transgressed the established order —occasionally and ephemerally— as part of citizens' movements. This article reviews the artistic interventions and performances that took place in the (public) space of representation of power —the Historic Center of Lima— which has been re-signified through those actions in different moments. In this essay, the body's spatiality —or the collective body— appears as a constant tool in the artistic act. Moreover, it performs as mechanism to encourage collective awareness and criticism around the production of public space and its relationship with architecture.

Lidia Espinoza Mendoza

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Con el proyecto colectivo Éter, participó de la muestra Espacio Experimental III, Museo de Arte Contemporáneo MAC Lima. Trabaja en PROLIMA, en la recuperación del espacio público del Centro Histórico de Lima. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2018-1.

Keywords: historic cities, art, action, architecture, public spaces.

MECANISMOS DE RESISTENCIA

Intervenciones del arte y el cuerpo en el proceso de resignificación del Centro Histórico de Lima

Lidia Espinoza Mendoza

Introducción

Si hablamos de resistencia, hablamos también de opresión; presión en un sentido físico, imposición desde lo ideológico. En el campo del urbanismo y la arquitectura, aquello es reconocible en la búsqueda por materializar ciertas expresiones del poder, formas avaladas desde lo institucional como correctas y válidas, que se imponen frente a otras para conformar la ciudad que habitamos. Sin embargo, dichas imágenes han sido el detonante de manifestaciones sociales y artísticas, representaciones alternativas del espacio y del imaginario colectivo. La sinergia entre los signos del poder, las dinámicas del cambio y el uso no establecido componen una ciudad viva y democrática.

En Lima, los espacios que han albergado las dinámicas de lo simbólico-dominante, versus lo alternativo-contestatorio, son también los espacios más representativos del Centro Histórico. En sus principales plazas se materializa —o *espacializa*— dicha dicotomía, a través de los lenguajes del arte, el espacio público y la arquitectura. Los espacios de estudio son la Plaza de Armas, la Plaza San Martín y el Paseo de los Héroes Navales, así como los principales símbolos arquitectónicos que los caracterizan. Entendemos como signos de la ideología dominante a la infraestructura materializada por la hegemonía regente: la configuración del espacio público urbano-monumental y la arquitectura simbólica del poder. Por su parte, lo simbólico de la resistencia se plasma en las intervenciones artísticas que buscaron resignificar el espacio controlado creando nuevas tipologías —efímeras e intensas— de lugares de demanda, memoria e identidad.

Esta situación de disputa del espacio público es un fenómeno reciente en la historia urbana de Lima. La reapropiación simbólica de sus espacios más representativos tuvo lugar en el contexto sociopolítico de la dictadura fujimorista, la cual afectó profundamente la percepción y la vivencia de la ciudad y sus imaginarios.¹ Debido a ello, surgieron propuestas artísticas de carácter crítico ante el proceso de degradación y privatización de la ciudad. Con la intervención del cuerpo y el evento como herramientas de producción artística, se configuraron lugares de esperanza y

1 En abril de 1992, el entonces presidente del Perú, Alberto Fujimori, propició un «autogolpe» de Estado. A partir de ese momento se instauró un mandato autoritario, caracterizado por la toma ilegal de instituciones públicas, violaciones a los derechos humanos y corrupción.

expresión para una sociedad ávida por recuperar su espacio en la esfera pública; espacios menores, pero simbólicamente potentes: una arquitectura de la resistencia.

El análisis propone tres temporalidades marcadas por algunas propuestas de arte no-objetual y manifestaciones sociales en relación con el contexto sociopolítico. El primer momento, la década de 1980, está marcado por la evolución del conflicto armado interno, que produjo un cambio radical en la percepción del espacio en la ciudad. Sin embargo, este período se caracteriza también por el surgimiento de propuestas de arte no-objetual vinculadas a lo eventual y a los espacios fuera de lo museístico.

El segundo período de análisis, en los años 1990, se ubica en la dictadura fujimorista, cuando el diálogo y la confianza entre el Estado y la sociedad civil se había visto debilitado ante los casos de violencia y corrupción gubernamental. A fines de aquella década, las expresiones artísticas gestadas casi clandestinamente en años previos encontraron en el Centro Histórico el escenario preciso para la reapropiación y expresión cívico-artística.

Por último, ya en el siglo XXI, se analiza la situación reciente del espacio público y las manifestaciones artísticas, con el fin de indagar si el arte crítico y performático, que causó impacto en décadas pasadas, aún es un mecanismo vigente para la ciudadanía en el proceso de democratización y producción social del espacio.

Espacio y cuerpo

El espacio público no resulta solamente de una configuración física, sino, sobre todo, de una construcción social. El filósofo francés Henri Lefebvre propone que la producción del espacio se genera a partir de lo social y también de lo corpóreo, desde tres perspectivas: el *espacio percibido*, el *espacio concebido* y el *espacio vivido*.

El *espacio percibido* es aquel determinado por la práctica cotidiana de una sociedad, aquella que se produce lentamente en el espacio, dominándolo y apropiándose de él (Lefebvre 1974: 97); el *espacio percibido* es aquel determinado por el uso y los actores cotidianos. El segundo concepto es el *espacio concebido*, el espacio dominante de cualquier sociedad, determinado por científicos, urbanistas, arquitectos y tecnócratas; es el lugar de la arquitectura institucional, la de signos que interpretan la espacialidad bajo una lógica de representatividad del poder o de cierta ideología dominante. El último concepto es el *espacio vivido*, el de los habitantes, pero también el de ciertos artistas, novelistas y filósofos: «Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar» (Lefebvre 1974: 98). Es el lugar de la experiencia, del simbolismo ligado a la vida social, pero también al arte. Por lo tanto, el espacio, como una producción social, puede ser visto desde las prácticas cotidianas, lo dominante y lo imaginativo-disruptivo, perspectivas que se relacionan y conforman el espacio que habitamos.

En este sentido, la espacialidad de la acción artística genera una representación del *espacio vivido* en el *espacio concebido* en el que se



FIGURA 1

Plaza Mayor de Lima, 1680. El espacio público, durante la colonia, tuvo un carácter multifuncional y espontáneo que fue perdiendo durante las reformas republicanas. Fuente: Museo de América, Madrid.



FIGURA 2

Plaza San Martín, años 1950, ya consolidada como espacio urbano de carácter moderno. Sus edificios, en su mayoría comerciales, ofrecían un nuevo lugar de ocio para Lima. Fuente: Lima Antigua.

produce. Según el arquitecto Luis González-Victoria, ello trasciende la ocupación y actuación, puesto que genera «un juego subversivo, cuestionando la institucionalidad» (2011: 60). Por lo tanto, la acción performativa en el espacio público reelabora la realidad mediante simbolismos, recurre a la memoria del espacio en donde se inserta, le da sentido al espacio urbano dentro del tejido social y, sobre todo, hace de la ciudad un lugar de exposición, de diálogo, pero también de conflicto, enfrentamiento y negociación.²

Representaciones del espacio

Durante el período de ocupación colonial, el Centro Histórico de Lima inició su consolidación como el *espacio concebido* de los gobernantes y las élites. Como veremos, los actores —e influencias— irían cambiando durante los diversos períodos de gobierno; sin embargo, el objetivo de manifestar en el espacio el orden dominante, mediante la expresión arquitectónica y urbanística, será la característica principal de dichas intervenciones.

La ciudad colonial planteaba una estructura ortogonal que partía de la Plaza de Armas, ordenando espacial y socialmente el territorio. Este primer espacio de estudio fue, durante la Colonia, el más importante de Lima; era el lugar de intercambio social y comercial de la ciudad (Ramón 2012: 289) (figura 1). Sin embargo, durante la etapa republicana, debido a los programas de modernización de la ciudad, perdió su carácter multifuncional para volverse un espacio aburguesado y menos ligado a la cotidianidad de los ciudadanos. Esta imagen terminó de consolidarse durante el siglo XX, cuando los nuevos edificios institucionales³ y la reforma integral de la década de 1940⁴ buscaron reforzar las nociones de Estado y nación. Estas remodelaciones tendrán al estilo neocolonial como protagonista, el cual se basaba en un discurso nacionalista de las imágenes y la modernización urbana (Ramos 2014: 43) para reconfigurar la ciudad.

La Plaza San Martín, por el contrario, se gestó como un espacio auténticamente moderno. Durante la primera mitad del siglo XX se consolidó y reflejó el proceso de modernidad —urbana y social— de la ciudad en relación con los paradigmas urbanos europeos.⁵ Diseñada por el arquitecto Manuel Piqueras Cotoí, fue un referente de la idea de la Patria Nueva de Augusto B. Leguía; un espacio representativo del poder económico, más que del político o religioso. Los edificios son principalmente de carácter cívico y cultural,⁶ con una predominancia de los estilos académico y neocolonial. La nueva plaza planteaba una nueva configuración, rompía formalmente con los rasgos tradicionales de las plazas coloniales, además de integrar materiales y componentes innovadores.⁷ Así, la Plaza San Martín se convirtió un espacio de encuentro de la burguesía y la oligarquía limeña, para la actividad cultural y de ocio entre los años 1930 y 1960 (figura 2). Sin embargo, esto cambiaría hacia fines del siglo XX, cuando comenzó a convertirse en un lugar representativo de los cambios sociales y económicos en Lima y el Perú (Silva 2008: 8).

Por último, el Paseo de los Héroes Navales, construido también durante el gobierno de Leguía, formó parte de una serie de obras de

2 Cabe resaltar la noción de lo político en la acción del cuerpo. En la tesis de Lucía García de Jalón se expone la potencia del cuerpo para configurar una espacialidad propia como acto político (2017).

3 Se reconstruyeron los edificios simbólicos del poder que actualmente configuran la plaza: el Palacio Arzobispal (1916-1924) y el Palacio de Gobierno (1936-1938).

4 Tras ganar el concurso público en 1939, se desarrolló el proyecto de reforma propuesto por los arquitectos Emilio Harth-Terré y José Álvarez-Calderón. Esto trajo consigo la demolición de los portales de Escribanos y Botoneros (1692), para dar paso a una nueva configuración neocolonial de los portales de la Plaza de Armas.

5 La inauguración de la plaza tuvo lugar el 27 de julio de 1921, en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia que emprendió el presidente Augusto B. Leguía.

6 Edificios de carácter comercial y recreativo como el Teatro Colón (Claudio Sahun, 1914), el Gran Hotel Bolívar (Rafael Marquina, 1924) y el Club Nacional (Ricardo Malachowski y Enrique Bianchi, 1924).

7 Incluía materiales nuevos (mármol, granito y bronce) e iluminación eléctrica (Silva 2008: 5).

regeneración urbana inspiradas en el modelo francés. Su configuración tipo *boulevard* albergaba edificios civiles e institucionales; entre estos, el más representativo es el Palacio de Justicia,⁸ construido de 1926 a 1939. Este, de lenguaje academicista clásico, no conserva la estética de los edificios representativos de las anteriores plazas, pero posee una característica propia de los edificios ligados al poder político o económico de los años siguientes: una sugerente monumentalidad.⁹

Así, durante el siglo XX los principales espacios públicos del Centro Histórico sufrieron transformaciones o consolidaciones importantes que definieron su imagen actual. El arquitecto Luis Rodríguez Cobos afirma que existió una estética de dominación —reflejada en estilos arquitectónicos y formas urbanas específicas, como el neocolonial— que buscó evocar imágenes que expresaran una necesidad inconsciente de reapropiación del pasado (1983: 37-38).¹⁰ En el contexto de una sociedad que iba ampliando sus círculos de élite en medio del crecimiento de la ciudad, estas buscaban dejar huella en la conciencia de los nuevos actores sociales a través del predominio de un estilo arquitectónico.¹¹ Los edificios en cuestión emplearon determinados estilos como expresión estética e ideológica del poder político y económico. Tales «representaciones del espacio» coinciden con las definiciones de Lefebvre: el espacio de lo convencional, lo controlado; por lo tanto, lo concebido e institucionalizado por la lógica dominante.

El espacio público se nutre de las imágenes que la arquitectura y el urbanismo proyectan, las cuales no son solo un estímulo en lo físico, sino también, y, sobre todo, en lo social y en el imaginario colectivo. Estos espacios cargados de simbolismo constituyeron, por eso mismo, el escenario donde se manifestaron los actores que jugaron un papel en la producción social de la ciudad.

Primer momento. Ciudad en crisis y arte crítico

Durante la década de 1980, las dinámicas del espacio público en el Centro Histórico de Lima se vieron marcadas por el contexto de crisis económica, urbana y social que se vivía. Para inicios de 1980, el Perú recuperaba la democracia tras un período de dictaduras militares, a la vez que la capital recibía migrantes que huían de la violencia terrorista desde el interior del país. Lima se perfilaba como una megametrópolis informal bajo el crecimiento desbordado de la urbe hacia las periferias. Asimismo, el Centro Histórico fue ocupado por el comercio informal y ambulatorio, un nuevo agente que gestionaba el espacio público aprovechando la falta de gestión municipal.

Los gobiernos de los años 1980 carecieron de una visión clara para gestionar el espacio público. La carga ideológica y simbólica de las acciones institucionales resultaba inexistente frente a las nuevas acciones que se suscitaban en ese ámbito de la ciudad. Los arquitectos Wiley Ludeña y Miriam Chion expresan, sobre esto, lo siguiente:

Los gobiernos centrales y municipales que sucedieron tras la reinstalación de la democracia en 1980, no se plantearon como objetivo y tarea principal

8 Edificio diseñado por el arquitecto Bruno Paproscki. Fue el último edificio de estilo academicista clásico institucional construido en Lima.

9 Según Henri Lefebvre, el espacio monumental ha ofrecido a cada miembro de una sociedad la imagen de su pertenencia, imagen de su rostro social, espejo colectivo más auténtico (1974: 262).

10 «Nostalgia que llevaría a tomar predominantemente lo colonial como forma de preservar su propia visión de la sociedad mediante un mecanismo que los autodefiniría como grupo ligado a lo nacional y representativo de los demás». Luis Rodríguez Cobos lo identifica como un mecanismo de fetichización en el campo de lo ideológico (1983: 46).

11 Rodríguez Cobos concluye, tomando como referencia el estilo neocolonial, que la arquitectura es una forma social de expresión capaz de transmitir la mentalidad, aspiración y visión del mundo de determinado grupo social, todo ello visible en los elementos que componen dicha arquitectura (1983: 65-67).

**FIGURA 3**

El 26 de diciembre de 1980, perros muertos aparecen colgados de los postes de alumbrado público de algunas esquinas del Centro de Lima. El accionar terrorista durante esa época fue el principal agente de dominio físico y social del espacio. Fuente: Revista Caretas. Fotografía: Carlos Bendezú.

la refundación de un nuevo centro y la creación de nuevos espacios públicos representativos en el área central. [...] Precisamente, el vacío de poder y gestión [...] sería ocupado por un nuevo y más activo sujeto social: la informalidad y el comercio ambulatorio sin más orden que el de la apropiación mercantil del espacio público (2009: 333).

Sin embargo, un actor que gestionó quizás el rol más predominante en la producción del espacio público durante esa década fue el terrorismo. Para 1980, la ciudad de Lima era también el campo de acción de la violencia y política radical de Sendero Luminoso y del MRTA (Mejía 2012: 18). Un ejemplo de ello es la acción que incluyó perros muertos colgados en calles del Centro Histórico en diciembre de 1980 (figura 3). Descrita por el arquitecto Víctor Mejía como una «intervención urbana perversa» (2012: 18), aquello representó la creciente dominación de la ideología del miedo y la violencia en el espacio público de la ciudad, lo cual dotó de nuevas connotaciones a aquel espacio representativo del poder y del centralismo gubernamental, sugestionando el imaginario colectivo y los usos del espacio. El miedo a lo público y al espacio colectivo son algunas de las consecuencias que esa época dejó en la memoria de la ciudad y sus habitantes, y que persisten hasta hoy.

El Centro Histórico se encontraba sujeto a las condiciones que la violencia y el caos del terrorismo establecían. El espacio que fue centro de cierta élite había pasado a ser el escenario del conflicto social y político. Estos nuevos agentes del espacio público gestionaron, durante los años 1980, un claro mensaje ideológico y una fuerte presencia urbana. Así, la violencia terrorista y el comercio ambulatorio condicionaron los usos tradicionales del espacio, transformando la ciudad y el imaginario de sus habitantes. La Lima de las imágenes del poder, de las representaciones ideológicas del Estado, se confrontaba a un nuevo contexto de ocupaciones erráticas y habitantes marginados. Y si bien las gestiones institucionales carecieron de enfoque y claridad para intervenir aquel espacio convulsionado de la ciudad, casi en paralelo se iban gestando propuestas artísticas que buscaban extenderse de los espacios paradigmáticos del arte —museos y galerías— para intervenir la ciudad con un discurso político y social.

La ciudad, sus problemáticas urbanas y la coyuntura política eran temas que incidían cada vez más en la producción artística de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta. El grupo Signo x Signo, por ejemplo, se centró en la reflexión crítica sobre el espacio urbano con una apropiación adulterada de sus componentes sintagmáticos (Tarazona 2005: 29). En 1979, dicho grupo plasmó una postura transgresora y significativa para la época: colgar árboles sobre estructuras áreas en los edificios representativos del poder nacional. Así se pretendía criticar y evidenciar la contradicción de aquella arquitectura oficialmente impuesta y la arquitectura de la informalidad que emergía, pobre e ilegal.

Juan Acha, crítico de arte, ubica aquellas propuestas de arte contemporáneo en la categoría del no-objetualismo. Este concepto abarcaba aquellas intervenciones que buscaban un impacto en la producción artística

**FIGURA 4**

Vestigio de ofrenda realizada por devotos anónimos en la intervención de *Sarita Colonia*. Se observa el detalle del nombre sembrado con cactáceas junto a la obra. Fuente: E.P.S. Huayco. Documentos. Fotografía: Gustavo Buntinx.

más que en el objeto, utilizando soportes baratos y optando por el trabajo efímero, pero con una fuerte convicción sociopolítica. Las nuevas propuestas encontraron en la ciudad informal y en los espacios banales¹² de la urbe un campo de acción para gestar un arte crítico y subversivo que dialogara y expresara las inquietudes de una nueva generación de artistas.

E.P.S. Huayco,¹³ uno de los colectivos artísticos más representativos de la primera mitad de los años 1980, produjo acciones urbanas desde una postura ideológica de izquierda, con interés por las dinámicas de lo popular-emergente. La intervención *Sarita Colonia*, realizada en 1980 en la carretera Panamericana Sur, marcó un hito en las intervenciones artísticas fuera de la galería o el museo. *Sarita Colonia*, un ícono religioso no reconocido formalmente, pero que constituye un fuerte símbolo en la cultura popular, se representó con una alfombra de latas recicladas, que emulaba las alfombras de flores religiosas, en una de las rutas más utilizadas en el proceso migratorio hacia Lima. Con ello se logró articular un discurso político desde lo simbólico espiritual: el territorio era leído como un espacio social, concebido desde la representación artística y vivido desde la experiencia popular (figura 4).

El curador Gustavo Buntinx calificó aquel accionismo como un intercambio con «una carga político-cultural hasta entonces inédita para la experiencia artística peruana» (2005: 104).

Una importante intervención artística en la ciudad fue la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, en el Centro Histórico de Lima. En 1986, un grupo de estudiantes de arquitectura —denominado Los Bestias— construyó este espacio cultural apoyado por el gobierno municipal de Alfonso Barrantes. Esta acción inédita, que tuvo como origen un pacto entre lo institucional y lo emergente, implicó la construcción de un espacio comunal cuyo valor residía en la gestión comunitaria y participativa,

¹² Francesco Careri define el “espacio banal” como aquel espacio negativo, residual e inconsciente de la ciudad, el cual, desde las corrientes surrealistas, sería el germen de la creación artística entorno a la investigación de la ciudad.

¹³ E.P.S. Huayco estuvo conformado por Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar.

el valor de la ciudad informal en el Centro Histórico de la ciudad. La carpa se constituyó en un espacio autogestionado de diálogo entre la comunidad, los artistas y el gobierno municipal; un escenario para recuperar la expresión colectiva frente al contexto de crisis y violencia. Así, lo colectivo y participativo se configuró como una herramienta clave de la producción artística, que permitía la reapropiación —aunque temporal— del espacio público, y la resignificación de los imaginarios ligados a este.

Segundo momento. Ciudad re-tomada

Las intervenciones artísticas de la década de 1980 fueron el punto de partida para un accionar enfocado en el espacio público que, desde lo cultural, buscaba integrar a la ciudadanía en intervenciones democráticas y simbólicas. En la década de 1990, Lima aún era un espacio en disputa. Desde 1992, luego del «autogolpe» del presidente Alberto Fujimori, la acción civil se vio progresivamente reprimida por la imposición de un Estado autoritario y por el miedo latente al accionar terrorista, el cual, con atentados como el de la calle Tarata (1992), seguía demarcando a Lima como su campo de batalla.

En este contexto, el gobierno municipal de Alberto Andrade marcó un referente en la gestión del espacio público. El Plan Estratégico de Recuperación del Centro Histórico (1996) inició un proceso de reubicación de casi 20 000 ambulantes que ocupaban el área central de la ciudad, así como la remodelación de los espacios públicos con mayor densidad simbólica de la ciudad —la Plaza Mayor y la Plaza San Martín, entre otros— (Chion y Ludeña 2009: 339). La inacción institucional en los espacios públicos del Centro Histórico se revirtió con los tres mandatos de Alberto Andrade durante los años 1990.

Desde mediados de los años 1990 se hicieron presentes más acciones ciudadanas desde el terreno del arte. Luego de que el Congreso, con mayoría fujimorista, aprobara una ley de amnistía a favor de los militares implicados en la violación de derechos humanos, artistas como Ricardo Wiesse —con *Diez cantutas en Cieneguilla*— o Eduardo Villanes —con *Evaporados*, en la Vía Expresa— comenzaron a intervenir en el espacio urbano con un discurso de denuncia mucho más directo que en años anteriores. En 1997, un sector de la población comenzó a tomar espacios representativos del Centro Histórico en oposición a la Ley 26657 «ley de interpretación auténtica», y le devolvió al centro su lugar como espacio de expresión ciudadana a través de acciones político-artísticas.

Posteriormente, el año 2000 constituyó un punto de quiebre en cuanto a la producción y transformación del espacio público por parte de la sociedad civil.¹⁴ Las acusaciones de fraude en las elecciones presidenciales que llevaron a Fujimori a su tercer mandato fueron el móvil de protestas sociales y artísticas durante ese año. La ciudadanía vivía la necesidad de expresarse contra la dictadura y manifestar una oposición contundente ante los actos de corrupción. Las intervenciones artísticas buscaron reformular el imaginario colectivo de los espacios representativos, los edificios y los espacios del poder político. El lenguaje recogía el

14 El primer gran gesto de ocupación contestataria de los espacios públicos tuvo lugar la noche del 9 de abril del año 2000, luego del desconocimiento de los resultados electorales tras la tercera reelección de Alberto Fujimori. En aquella manifestación fueron ocupados, por diversas manifestaciones, el histórico eje de la centralidad urbana limeña: el Paseo de los Héroes Navales, la Plaza San Martín y la Plaza de Armas.

concepto del no-objetualismo a través de las intervenciones efímeras, el cuerpo (o los cuerpos) y la experiencia participativa del hecho estético.

La primera acción artística de *Lava la bandera* sucedió el 24 de mayo del año 2000, casi como antesala a la Marcha de los Cuatro Suyos. El Colectivo Sociedad Civil, grupo artístico detrás del proyecto, buscaba generar actos participativos para incorporar actos rituales y prácticas ligadas a la cultura popular cotidiana (Tarazona 2005: 60). La intervención congregó a colectivos y transeúntes en un acto de lavado de decenas de banderas peruanas frente al Palacio de Gobierno. Luego las banderas eran colgadas en tendales improvisados entre las luminarias de la Plaza de Armas. El *espacio concebido* de la institucionalidad se transformó temporalmente. En palabras de Gustavo Buntinx, citado en el libro de Tarazona, «la plaza pública más resguardada del país se convirtió en una ampliación del patio doméstico» (2005: 60). La plaza adquirió una connotación de espacio comunal, en donde el *espacio concebido* es «vacío» y debe ser «dignificado», es decir, ocupado, transformado y apropiado mediante la gestión colectiva (figura 5). El vacío era simbólico, una ausencia de la noción de lo social y lo democrático que la arquitectura y el urbanismo del poder transformaron en espacios controlados, carentes de identidad ciudadana.

Aquel acto de apropiación (casi subversiva) del espacio ganó presencia —física y simbólica— una vez que se adoptó de forma casi ritual. Las personas que necesitaban expresarse frente a la represión vieron en *Lava la bandera* una oportunidad de representatividad; fue un reclamo ciudadano que encontró en esta performance un auténtico lugar de resistencia (Vich 2004: 69). La plaza y los edificios simbólicos de épocas y gobiernos pasados eran transformados por un sector de la sociedad que buscaba dignificar al país desde su mismo accionar (figura 6). En palabras de Miriam Chion y Wiley Ludeña: «*Lava la bandera* dejó de ser una performance artística para transformarse en un eficaz instrumento de resistencia y protesta política» (2009: 354).

Posteriormente, el grupo La Resistencia realizó otra serie de intervenciones en el Centro Histórico. *El Muro de la vergüenza* consistió en una pared virtual hecha de una tela de más 15 metros, sobre la cual se colocaban las fotografías de los protagonistas del régimen y corrupción fujimorista. El acto, también con una connotación casi ritual, se desarrolló durante dos años consecutivos y tuvo dos etapas de producción. La primera se planteó como instrumento de reflexión política contra la dictadura —durante el año 2000—, y se instaló en la Plaza San Martín, espacio que se había consolidado como un lugar para la libre expresión ciudadana (figura 7). La ausencia de edificios institucionales generaba un contexto de mayor flexibilidad y libertad. Aquello propiciaba usos más caóticos, pero también espontáneos, en contraste con la Plaza Mayor o el Paseo de los Héroes Navales.

La segunda parte de la intervención tuvo lugar frente al Palacio de Justicia, y el mensaje se abocaba a generar una conciencia antiimpunidad, a modo de recordatorio, con una función pedagógica. Se propuso y desarrolló de modo interactivo entre encargados y asistentes, quienes generaron, en conjunto, un espacio de expresión que utilizaba la escritura como herramienta de exteriorización. Aquella pared virtual frente

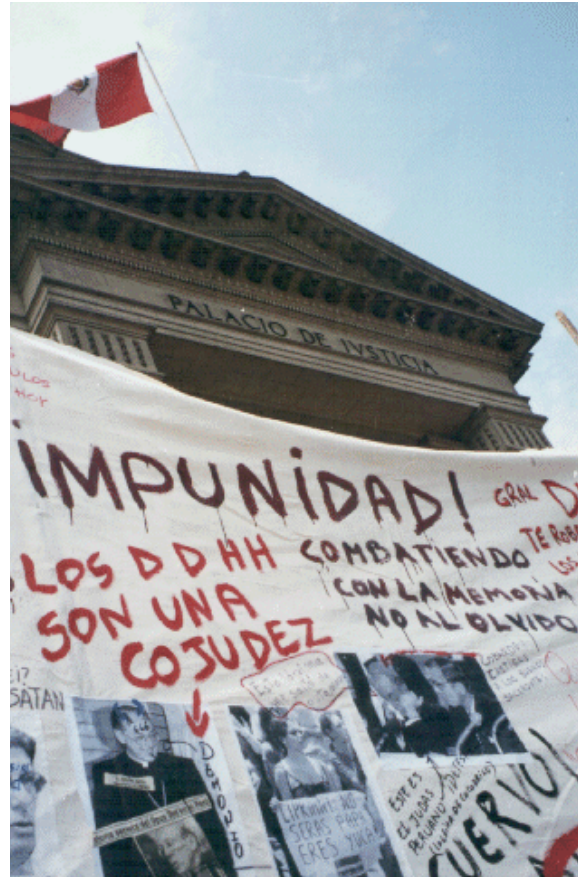
FIGURA 5

Vista general de la intervención artística de *Lava la Bandera*. Durante lo que fue un periodo de crisis política, la acción artística y la participación colectiva dieron como resultado una reapropiación inédita del espacio más representativo del poder. Fuente: Blog Resonancias.

**FIGURA 6**

Acción de *Lava la Bandera* en la Plaza Mayor de Lima (2000) del Colectivo Sociedad Civil, se convirtió en un acto ritual para muchos ciudadanos y ciudadanas. Fuente: Blog Resonancias.



**FIGURA 7**

El Muro de la vergüenza (2001) adquirió una condición de intervención-ritual, fomentando el diálogo y el debate en torno al acontecer político. Fuente: La resistencia Perú Blog.

**FIGURA 8**

El Muro de la vergüenza en el Palacio de Justicia, 2001. Para entonces, la intervención era un acto de memoria vigente. La intervención en el espacio del poder, generaba un estímulo y una función pedagógica. Fuente: Ann Kaneko, *Against the Grain*, 2008.

al Palacio de Justicia configuraba un espacio efímero que resignificaba temporalmente la arquitectura presente, convirtiéndola en un espacio de opinión y reflexión libre (figura 8).

Tanto *Lava la bandera* como *El Muro de la vergüenza* significaron la reapropiación del espacio físico y simbólico del poder desde la acción artística democrática, libre y participativa. El Centro Histórico constituyó el principal campo de batalla debido a la carga significativa de sus edificios. Como lo define Umberto Eco, la arquitectura es aquel objeto estimulante que «connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información». (1986: 288). Por lo tanto, podemos afirmar que dichas acciones fueron importantes debido a la sinergia simbólica que configuraban el marco edilicio de representaciones versus la espacialidad efímera de las performances. Es por la naturaleza de los acontecimientos performáticos que se reconfiguró el espacio en el imaginario colectivo. Una condición que resultaba necesaria bajo la coyuntura política y social del país, que había alejado a la ciudadanía del espacio público.

Tercer momento. El espacio de la representación

A inicios del presente siglo, el Centro Histórico lucía una imagen distinta, en gran medida gracias al proceso de recuperación y ordenamiento urbano implementado durante la gestión de Alberto Andrade (1996-2002). En el año 2002 Luis Castañeda asumió la alcaldía de Lima, con una visión un tanto superficial de la producción del espacio público, que comenzó a ser utilizado como recurso de *marketing* y medio de posicionamiento político. Aun así, hacia fines de la década de 2000 el Centro Histórico había sido el escenario de acciones artísticas que consolidaron su presencia en el espacio público. El apoyo institucional fue un componente presente en la promoción de algunas de esas acciones, tal como fue el caso del programa *Centro Abierto*. Aquel fue un laboratorio de intervenciones artístico-urbanas «formales» que transformaron temporalmente los espacios públicos y edificios del Centro Histórico durante tres años (2009, 2010 y 2012). En 2011 asumió la alcaldía Susana Villarán, quien enfocó su gestión en el reordenamiento del transporte y en la gestión cultural.¹⁵ Entonces la acción performática seguiría conservando aquel carácter espontáneo y transgresor característico de las décadas anteriores, y tuvo como móvil las nuevas denuncias sociales de la posdictadura.

Por otra parte, en el año 2006¹⁶ la intervención *Se vende o se alquila este local*, del artista Lalo Quiroz, buscó interpelar la cuestionada reputación de los poderes de Estado. Para eso recurrió al enunciado «Se vende o alquila este local», formado por paneles colocados delante de las fachadas de los edificios de poder estatal —el Palacio de Justicia, el Congreso de la República y el Palacio de Gobierno—, reconfigurando así el espacio urbano inmediato. Se trataba de una evidencia del poder simbólico de dichas estructuras en el imaginario colectivo, y del carácter transformador de la performance (figura 10). Lo *monumental-concebido* se contraponía a lo *peatonal-vivido* a través de aquel elemento intermedio que configuraba

15 Centro Abierto fue un laboratorio de intervenciones artístico-urbanas “formales” que transformaron temporalmente los espacios públicos y edificios del Centro Histórico durante tres años (2009, 2010 y 2012).

16 Durante la gestión de Susana Villarán se promovió la intervención artística en muchos murales abandonados del Centro Histórico, que llegarían a ser casi 60. Sin embargo, dichas intervenciones fueron borradas tras la reelección de Luis Castañeda Lossio como alcalde de Lima en 2015.

FIGURA 9

Intervención de CKE, Artistas corredores, en la fachada del Palacio de Justicia. El recurso de la pantalla virtual, esta vez con un mensaje sugerente y de potencia visual, irrumpió en el escenario de la ciudad de cara a las elecciones de 2006.

**FIGURA 10**

Alquiler-venta en el Palacio de Gobierno. CKE, Artistas corredores, 2006. La intervención, acompañada del registro visual, buscaba cuestionar de forma colectiva la validez simbólica y espacial de los edificios gubernamentales.



una nueva fachada y un espacio de reflexión en torno a él.¹⁷ Según el registro visual de Karen Bernedo, el recorrido llegó a su punto culminante en la Plaza de Armas, el escenario más importante de la representación gubernamental. La represión institucional se hizo visible en ese momento —a través de los policías—, pero también el consentimiento colectivo de los transeúntes que defendieron y legitimaron la acción, reconociéndola también como suya (figura 11).

En junio de 2013, *Alfombra roja* realizó su primera acción en el espacio público; ello, en el marco de la defensa de los derechos de la mujer. El colectivo ejecutó sus intervenciones frente a instituciones políticas como el Palacio de Justicia y el Palacio de Gobierno, pero también como soporte a muchas manifestaciones, en espacios como la Plaza San Martín. La dinámica de la intervención utilizaba el cuerpo y el color como herramientas para configurar un elemento colectivo que irrumpía en la arquitectura y el *espacio concebido*. La artista plástica Alejandra Ballón describe así la intervención: «El concepto opera y resemantiza la imagen de una alfombra roja para darle un significado de protesta a través de los medios de producción de la práctica artística colectiva» (Alfombra Roja 2018).

Como en décadas anteriores, aquel sentido político de las intervenciones fue el principal móvil de la protesta, que en el *espacio concebido* más representativo del poder encontró un lugar de acción estimulante. La acción llevada a cabo en las escalinatas del Palacio de Justicia fue, quizás, una de las más potentes de *Alfombra roja* y de las últimas décadas (figura 11). La condición arquitectónica que eleva y aleja del peatón el acceso al edificio, volviéndolo casi un objeto escultórico, se reinterpreta como un lugar de ocupación efímera. La alfombra roja colectiva representaba el reclamo al respeto de los derechos de las mujeres, aquellos arrebatados por el sistema y, simbólicamente, por la arquitectura institucional que desconocía —mediante su formalidad— al grupo más vulnerable del espacio público, las mujeres. El arte feminista de *Alfombra roja* utiliza aquel cuerpo rojo colectivo para apropiarse, aunque temporalmente, del espacio representativo de una ciudad concebida por y para los hombres.

En estas primeras dos décadas del siglo XXI, de posdictadura, ha surgido la necesidad de reafirmar la pertenencia ciudadana en el espacio paradigmático del poder, en donde los móviles, sin embargo, han constituido una forma de interpelar la acción de los regímenes democráticos aún débiles y fragmentados. Desde lo artístico se ha revalidado, también, la necesidad del cuerpo como un instrumento que reelabora lo simbólico y repiensa la realidad, situando al espacio urbano como un territorio de acción.

Tanto *Alfombra roja* como *Se vende o alquila este local* no se limitaron a intervenir un solo espacio, sino que evidenciaron muchas posibilidades dentro de la ciudad. Ello nos habla, también, de una perspectiva de la intervención artística en la que se visibiliza el problema urbano y arquitectónico de la ciudad. *Se vende o alquila este local* nos reafirmó la represión que existe en el Centro Histórico con las llamadas «zonas francas», así como el problema de movilidad y autonomía de los transeúntes en las mismas. Por su parte, *Alfombra roja* volvió a evidenciar el potencial de los espacios simbólicos de

17 La acción se llevó a cabo el 2 de abril de 2006, una semana antes de las elecciones presidenciales.

FIGURA 11

Intervención *Alfombra roja* en el Palacio de Justicia del Perú, julio del 2013. La acción buscó resignificar un objeto de reconocimiento y poder, como una representación de la vida y los derechos de las mujeres. Fuente: Alfombra Roja Perú.



la ciudad —convertidos en objetos de contemplación— como espacios de crítica, denuncia y apropiación colectiva.

Aperturas

El contexto social y político del país, desde 1980, ha concebido dinámicas en el espacio público que convergen desde la dominación-represión hasta la banalización-mercantilización. Mientras, la mayoría de gestiones ediles han carecido de una visión que integre y disponga el espacio público del Centro Histórico a las demandas de la ciudad contemporánea. Sin embargo, aquella falta de visión y gestión del espacio fue remplazada, de alguna manera, por las intervenciones artísticas que vieron en los espacios paradigmáticos del poder una oportunidad de acción y expresión. Las emergentes producciones del arte no-objetual de los años ochenta sirvieron como marco referencial para la intervención artística de acción, teniendo como mecanismo de expresión la espacialidad del cuerpo y del evento.

En medio de un escenario de crisis política aparecieron intervenciones como *Lava la bandera* y *El Muro de la vergüenza* para transformar el espacio dominado por el miedo en lugares democráticos de esperanza y expresión artística. El cuerpo político, colectivo, interviene la ciudad reconfigurando las estructuras paradigmáticas que lo conforman. La acción, como afirma Luis González-Victoria, trasciende la ocupación y la actuación, pues genera tensiones dentro de la condición habitual de lo cotidiano, en torno a una reflexión sobre la frontera entre lo público y lo privado (2011: 61).

Aquella época accidentada, reforzada por acontecimientos como la Marcha de los Cuatro Suyos, generó una reapropiación física e imaginaria de lo colectivo sobre el espacio. Las percepciones sobre la ciudad y la sociedad no son inalterables. El espacio fue retomado por las luchas culturales y sociales que interpelaron la posdictadura. Con acciones como *Se vende o alquila este local* y *Alfombra roja* se reconció el espacio público como un territorio de fortalecimiento cívico, diálogo y oportunidad, pero también de conflicto entre la sociedad, las minorías, el arte y el poder. La arquitectura no solo evoca las representaciones simbólicas de lo institucional; también configura un papel mediador y detonador de la conformación de dinámicas de diálogo con la sociedad. Por su parte, el espacio público tiene un rol estratégico en la medida en que evidencia, físicamente, la esfera pública de la sociedad.

Las acciones performáticas son mecanismos efectivos para la reapropiación colectiva y resignificación simbólica del espacio público. Esa posibilidad transformadora —efímera, pero simbólicamente potente— del acontecimiento artístico ofreció una alternativa de producción del espacio social, una opción frente a las pobres gestiones institucionales y los estados de crisis y represión. La intervención simbólica en el *espacio concebido*, por lo tanto, ofrece herramientas de gestión para transformarlo desde lo eventual y participativo, desde el *espacio vivido* de las personas y colectivos. Espacios desde donde son posibles el diálogo y la producción transversal de ideas. Es importante visibilizar y reconocer su valor no solo como lugares históricos por las edificaciones que lo componen, sino también por

sus dinámicas, usos e imaginarios construidos a lo largo del tiempo. Aquel entendimiento, puede llevar a reconfigurar el abanico de intervenciones urbanas que buscan la conservación de la ciudad patrimonial, incorporando la sinergia de lo eventual y lo simbólico en pos de entenderla como un espacio vivo y representativo para la sociedad.

Bibliografía citada

ALFOMBRA ROJA

2018 *Alfombra roja*, Concepto. Consulta: 30 de junio de 2018.
<https://alfombrarojaperu.wordpress.com/>

BERNEDO, Karen

2013 *Se vende se alquila este local* [videograbación]. Lima: YouTube. Consulta: 11 de junio de 2018
https://www.youtube.com/watch?v=sEz2v_hXiHM&ab_channel=KarenBernedo

BUNTINX, Gustavo

2005 *E.P.S. Huayco. Documentos*. Lima: Centro Cultural de España.

CHION, Miriam y LUDEÑA, Wiley

2009 Espacios públicos, centralidad y democracia. El centro histórico de Lima, periodo 1980-2004. En: CIUDADES, Volumen 3, pp. 325-362.

ECO, Umberto

1986 *La Estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

GARCÍA DE JALÓN, Lucía

2017 *Excepción y cuerpo rebelde: lo político como generador de una arquitectura menor*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

GONZÁLES-VICTORIA, Luis Manuel

2011 Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. En: Revista nodo N° 10, Año 5, pp. 55-72.

KANEKO, Ann

2008 *Against the grain: An artist's survival guide to Perú* [videograbación]. United States: Random Films. Consulta: 27 de mayo del 2018
https://www.youtube.com/watch?v=AZtBdNLYS74&t=12s&ab_channel=AngelaBasauri

LEFEBVRE, Henri

1974 *La producción del espacio*. España: Capitán Swing.

MEJÍA, Víctor

2012 La ciudad como escenario. Evolución del espacio público limeño. Intervenciones artísticas recientes. En: *Arquitectos N° 27*, pp. 15-22.

RAMÓN, Gabriel

2012 De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820). En: *Contextualizando la ciudad en América Latina*, pp. 287-327. Ediciones Abya-Yala.

RAMOS, Horacio

2014 *Destrucción y reinención de la Plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954*. Tesis de maestría en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RODRÍGUEZ COBOS, Luis

1983 *Arquitectura limeña: paisaje de una utopía*. Lima: Fondo Editorial del Colegio de Arquitectos del Perú.

SILVA, Raúl

2008 De plaza pueblerina a símbolo vivo de una nueva ciudad: la Plaza San Martín, 1980-1997. En: *Summa Humanitatis*, 2(1).

TARAZONA, Emilio e Instituto Cultural Peruano Norteamericano

2005 *Accionismo en el Perú (1965-2000): Rastros y fuentes para una primera cronología*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

VICH, Víctor

2004 "Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista". En: *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.



ARTE Y CIUDAD DESDE LA INSTITUCIONALIDAD

Tres intervenciones recientes en el espacio público de Lima

Alvaro Josué Sánchez Casas

Resumen

El presente artículo se enmarca en la problemática del arte y el espacio público al interior de la nueva configuración urbana de Lima contemporánea. Desde fines del siglo XX, Lima enfrenta una crisis del espacio público, el cual ha perdido su carácter como lugar de encuentro, interacción e integración de sus habitantes, así como de espacio común, referencial y simbólico de la condición de ciudadano. Frente a esto, el arte juega hoy un rol fundamental de transformación de la ciudad. En la actualidad existen varios proyectos que, desde distintas visiones, están interviniendo artísticamente diversos espacios públicos de Lima. El artículo examina tres de estos espacios intervenidos desde la institucionalidad con visiones disímiles, para analizar sus alcances y resultados.

Palabras clave: arte, espacio público, espacio urbano, ciudad, Lima.

Abstract

This article is written through the lens of the complex coexistence between art and public space in the new scene of contemporary Lima's urban condition. Since the end of the 20th century, Lima has been enduring the crises of public space. It has lost its role and quality as a meeting place for interaction and integration, as well as a referential and symbolic space for its citizens. In this context, art today plays a fundamental role in the transformation of the city. Currently, there are several projects that, drawn from different perspectives, are shaping various public spaces in Lima through art. The following article examines three of these public spaces, envisioned by different institutional mindsets with divergent ideas about the city, in order to analyze their scopes and results.

Alvaro Josué Sánchez Casas

Estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Realizó prácticas en el Museo de Arte de Lima y una estancia de un año en la Accademia di Architettura di Mendrisio de la Università della Svizzera Italiana.

Keywords: art, public space, urban space, city, Lima.

ARTE Y CIUDAD DESDE LA INSTITUCIONALIDAD

Tres intervenciones recientes en el espacio público de Lima

Alvaro Josué Sánchez Casas

Arte, espacio público y ciudad: Lima contemporánea

Históricamente, «el espacio público en sus diversas interpretaciones, definiciones y formas construidas fue llamado a ser el escenario de encuentro entre el arte y la gente» (Mitrache 2012: 562).¹ El arte enriquece la vida del hombre de múltiples maneras. En el ámbito del espacio público, en las ciudades contemporáneas su papel es altamente significativo. «Las personas en una ciudad moderna son como ratas en un laberinto. Necesitan una herramienta de reconocimiento espacial para conocer el entorno en el que han sido forzados a vivir»,² dice Anna Januchta-Szostak (2010: 75). El arte puede ser esa herramienta.

En las caóticas y alienadas ciudades contemporáneas, el arte tiene la capacidad de servir de herramienta de identificación del espacio físico urbano y, a partir de allí, de mejorar la percepción de su calidad y atractivo cultural y social. Así, puede llevar de la identificación de un espacio por un individuo a la identificación del individuo con dicho espacio, constituido en un «lugar» con sentido (Januchta-Szostak 2010: 78). Para el ciudadano, ello equivale a adquirir un sentido de pertenencia e identidad con esta, así como la posibilidad de interactuar con los otros habitantes y ejercer ciudadanía.

El sentido y el lugar del arte en la concepción del espacio público es un asunto de importancia fundamental, que puede ser crucial en realidades como la de Lima. En ella, desde fines del siglo XX, la situación del arte y el espacio público es crítica. El parque, la plaza y la calle han visto disminuido aquel carácter definido por la libre circulación, la interacción y la integración de los ciudadanos; han sido privatizados, la ordenación territorial ha seguido los dictados de la economía de mercado y la ciudad ha crecido desmesuradamente en perjuicio de los espacios verdes y el tejido urbano. Como señala Juan Tokeshi, «el momento actual de la ciudad es de fricción y transformación» y Lima puede ser caracterizada como un «contenedor difuso», donde el valor del espacio público físico y el concepto de comunidad se han diluido (2013: 119).

La falta de compromiso de las personas con el entorno urbano y la ausencia de comunicación entre los vecinos y los gobiernos locales han

1 La traducción es propia.

2 La traducción es propia.

coadyuvado a la precariedad de los espacios públicos y a la fragmentación y dispersión de la ciudad, ello en el marco de una sociedad caracterizada por la informalidad, el individualismo, el consumismo y una frágil institucionalidad. Reflejo de esta situación, el arte público ha seguido un camino similar y se ha devaluado en calidad, autenticidad y belleza. Urbanistas como Wiley Ludeña no dudan en expresar su decepción y describir el arte público actual como un heterogéneo conjunto de esculturas huachafas, *kitsch*, *naífo* chicha, carentes de la dignidad de muchos monumentos erigidos en décadas pasadas (2013: 157).

Sin embargo, junto a esta realidad, un cambio de perspectiva en la percepción del espacio público y del papel del arte en su configuración, ocurrido en las últimas décadas, plantea la posibilidad de redefinir ambos positivamente. De un lado, el arte asume un rol transformador de la ciudad, claramente político y cívico, y surgen propuestas de intervención artística en zonas urbano-marginales. De otro, desde una visión pragmática y comercial, se consolidan proyectos turísticos o inmobiliarios a través de la renovación y mejoramiento de los espacios públicos. En tanto, en zonas en desuso, periféricas, en los bordes de la ciudad, surgen espacios de convivencia colectiva que les otorgan el carácter de públicos, y en el seno de diversos colectivos germinan propuestas solidarias de intervención artística destinadas a mejorar las condiciones de vida y los vínculos comunitarios en las zonas de pobreza.

Así, el significado del arte en el espacio público en Lima adquiere hoy una dimensión distinta a la pasada, deja de ser un tema de ornato y se convierte en una oportunidad de cambio y mejora de la ciudad, de expresión de ciudadanía y democratización del arte. Una segunda oportunidad, en la perspectiva de darle a la ciudad un rostro humano a la vez que contemporáneo. En este objetivo se centra hoy la atención académica.

El papel del arte público: de la teoría a la realidad

La literatura en materia de arte y espacio público es profusa y diversa. El tema es hoy ampliamente debatido en los círculos académicos y teóricos de la arquitectura, el urbanismo, el arte y la sociología, e incluso la filosofía y la psicología. La ciudad, creada por el hombre para su desarrollo y disfrute, se ha convertido en un foco de desestabilización social (Gómez Aguilera 2004: 37); sus espacios colectivos se han degradado y diluido, y esto preocupa e interesa porque, inevitablemente, la condición social del ciudadano los reclama como una necesidad.

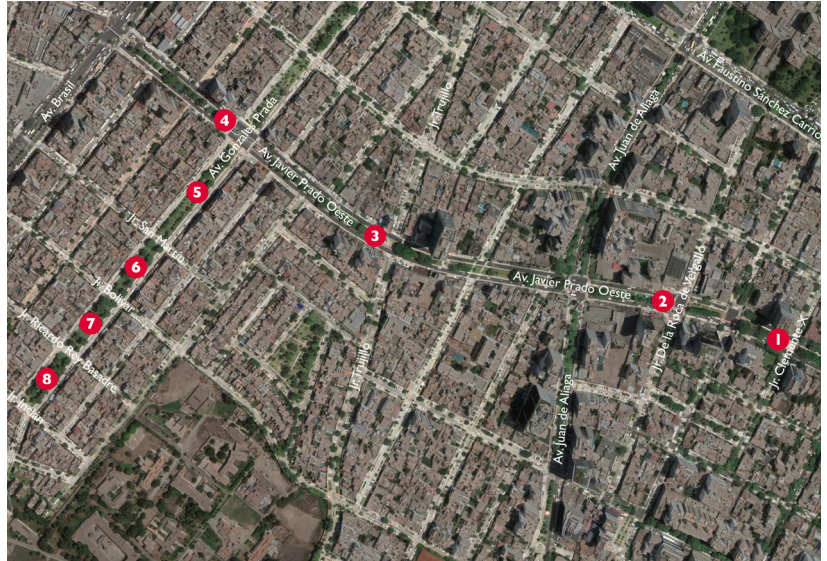
A nivel teórico, ha habido una evolución de los conceptos de arte y espacio público. Si tradicionalmente se hablaba de arte para referirse a un objeto estético, el punto de vista contemporáneo es que, si bien el arte tiene una base material, su valor no radica sólo en lo objetual, sino también en el concepto. Es decir, no es una cuestión de forma, sino de significantes: lo que importa es la relación entre el arte y el espectador. Así, para el filósofo y crítico de arte Boris Groys, una obra de arte es bella cuando su formulación material no oblitera la idea (2011). La estética actual radica

en el sentido, es comunicacional y relacional. En esta dirección, el teórico francés Nicolás Bourriaud define el arte como «una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos» (2008: 135).

Este giro conceptual tiene implicancias en la visión de los artistas de hoy y en el concepto de arte público, y se abre a expresiones artísticas diversas como las hechas alrededor del mundo por Banksy o Blu en *graffiti*, y Richard Serra o Christo & Jeanne-Claude en *site-specific*, o las realizadas en el contexto local por Entes o Decertor en *graffiti*, y Elio Martuccelli o Abel Bentín en *site-specific*. Si anteriormente el *arte público* concernía a las esculturas colocadas en los espacios públicos, artistas como Suzanne Lacy, citada por Lucila Urda Peña, entienden que el nuevo género de arte público «es un arte visual que utiliza medios de comunicación tradicionales o no tradicionales para comunicar e interactuar con una amplia y diversa audiencia sobre asuntos relevantes para sus vidas» (Urda Peña 2015: 37).

El punto neurálgico aquí es la carga sociológica y política que conlleva este concepto. El artista hoy busca ir más allá de la experimentación personal y generar una interacción —con el observador— que promueva el diálogo y la discusión. El mejor lugar para hacerlo es el espacio público, allí donde tiene un espectador cautivo y puede generar una reacción activa en él (Urda Peña 2015: 29). Esta visión del arte define muchos de los estudios y análisis recientes sobre su relación con el espacio público. Se espera que el arte no sea solo un asunto de belleza y ornato, sino que comunique y dialogue con los viandantes y, en correlación con el concepto actual de espacio público, promueva su apropiación por los usuarios, contribuya a la construcción de identidad y ciudadanía y cumpla un rol transgresor y político de transformación (Tokeshi 2013: 124-127).

Usualmente, democratizar el arte y los espacios públicos no ha sido un objetivo de las instituciones gubernamentales; la escultura monumental en los espacios públicos ha servido al objetivo de legitimar la historia oficial y el financiamiento brindado por algunas entidades privadas solo ha buscado respaldar a las instituciones del poder. Hoy, sin embargo, ante la demanda de artistas, intelectuales y colectivos sociales diversos, hay intentos en ese sentido, desde distintas visiones. Algunos muy sencillos, que tratan de hacer accesible el arte al ciudadano común, a través de lo que se conoce como *galerías al aire libre*. Es el caso del Boulevard de la Cultura de Magdalena del Mar. De otro lado, por iniciativa privada, se han intervenido artísticamente espacios degradados con potencial de renovación urbana, como ha sucedido en el Callao, en su zona monumental, a través del proyecto Fugaz; lo que hoy se conoce como Monumental Callao. En otros casos, por la confluencia de intereses turísticos e inmobiliarios privados con una visión municipal de desarrollo basada en el crecimiento económico y la sustentabilidad, se han desarrollado proyectos integrales de embellecimiento, equipamiento y remodelación de las áreas públicas, que han tenido resultados favorables en el uso colectivo, como ha ocurrido en el caso del malecón de Miraflores.

**FIGURA 1**

Plano de ubicación de las esculturas del Boulevard de la Cultura de Magdalena del Mar: 1. *El pájaro*; 2. *Monumento de la amistad*; 3. *Toro negro*; 4. *La puerta*; 5. *El bailarín*; 6. *Eco del agua*; 7. *Logos*; 8. *Sin título*. Elaboración propia sobre una imagen de Google Earth.

El Boulevard de la Cultura de Magdalena: una galería al aire libre

El Boulevard de la Cultura de Magdalena del Mar está situado en las avenidas Javier Prado Oeste y Parque González Prada del distrito del mismo nombre, a lo largo de doce cuadras. Ambas avenidas tienen dos carriles en cada sentido y están flanqueadas mayormente por edificios residenciales de escasa altura, aunque, en el caso de Javier Prado Oeste, con posibilidades de ser de densidad alta (IMP 2010). La berma central de la avenida Javier Prado Oeste consiste en dos vías peatonales angostas en los extremos y un jardín central arbolado, en medio del cual se han ubicado cuatro esculturas de autores contemporáneos;³ la de la avenida Parque González Prada consiste enteramente en un jardín arbolado y consta de otras cuatro esculturas, también de artistas contemporáneos.⁴

Todas las esculturas se encuentran ubicadas en el eje central de la berma. En la avenida Javier Prado, en los extremos de la cuadra cercanos al cruce vial; en la avenida Parque González Prada, a la mitad de la cuadra. En términos de visualización, de cara al tráfico vehicular y peatonal, las esculturas de la avenida Javier Prado tienen mayor visibilidad. Espacialmente, la ubicación de las esculturas en el eje central de la berma —para guardar la simetría de la calle— responde a la antigua lógica del monumento. En la avenida Javier Prado Oeste hay una evidente voluntad de darles protagonismo como obras de arte en exhibición, pues aparecen aisladas, estableciendo una barrera tácita que solo permite la observación distante. En la avenida Parque González Prada, pese a que se ha intentado darles protagonismo colocándolas en el centro, las esculturas se pierden en el paisaje, sin lograr integrarse a él; y si bien permiten la cercanía de las personas, parecen desconectadas y solitarias.

3 En la avenida Javier Prado Oeste se ubican las siguientes esculturas: *El pájaro*, de Oswaldo Guayasamín, de bronce martillado sobre pedestal de concreto, en el cruce con el jirón Clemente X, en el límite con el distrito de San Isidro; *Monumento de la amistad*, de Marcelo Wong, de mármol y fibra de vidrio, en el cruce con el jirón De la Roca de Vergallo; *Toro negro*, de Víctor Delfín, de bronce, en el cruce con el jirón Trujillo; y *La puerta*, de Benito Rosas, de bronce a la cera perdida, en el cruce con la avenida Parque González Prada.

4 Las esculturas ubicadas en la avenida Parque González Prada son *El bailarín*, de Joaquín Liébaná, de fierro cromado, en la cuadra 4; *Eco del agua*, de Lika Mutal, de piedra, en la cuadra 3; *Logos*, de Margarita Checa, de madera, en la cuadra 2; y la escultura de bronce de Ramiro Llona *Sin título*, en la cuadra 1.



FIGURA 2
Escultura *El Toro*, de Víctor Delfín.
Foto: Alvaro Sánchez.



FIGURA 3
Monumento de la Amistad, de Marcelo Wong. Foto: Alvaro Sánchez.

El recorrido que se plantea en la zona de la avenida Javier Prado es longitudinal y está determinado por las dos vías peatonales laterales de la berma, que trazan dos caminos definidos y un límite tácito de ingreso al jardín, no obstante lo cual muchos jóvenes —especialmente trabajadores que ofrecen servicio de *delivery*— utilizan los jardines como puntos de descanso y reunión. Ello, pese a que recientemente una de las vías peatonales laterales se ha habilitado como ciclovía, lo que significa un peligro para los viandantes y para los propios ciclistas, que transitan pegados a una vía vehicular de alta velocidad. En la zona del *boulevard* que da a la avenida Parque Gonzáles Prada, el área de la berma permanece libre y no limita el ingreso, por lo que es frecuente observar gente en los jardines, principalmente jóvenes que hacen ejercicio o pasean a sus mascotas, lo cual se ve favorecido por el entorno, ya que esta avenida está en un área netamente residencial, de menor tráfico vehicular.

Cuando se inauguró el *boulevard* el año 2012, el alcalde Francis Allison dijo: «a través de este eje urbano cultural, buscamos promover el arte al aire libre desde todas sus manifestaciones, rompiendo así la barrera que lo separa muchas veces del común de las gentes» (Andina 2012). El objetivo se ha cumplido en el sentido de que hay arte al alcance de todos en las calles, arte que puede ser apreciado por los transeúntes y que le otorga al barrio una imagen cultural y contemporánea. Sin embargo, siguiendo a Georgică Mitrache, en términos de arte que promueve la convivencia y la integración entre vecinos desde el espacio público, puede decirse que la entidad oficial instrumentó el arte de forma vertical para producir una imagen de élite del distrito, no participativa ni promotora de la participación, con una idea de higienización del espacio y un sentido selectivo del arte (2012). Lo positivo es que, aun así, el arte, como señala Januchta-Szostak, ha servido de punto de referencia y ha contribuido a forjar un «lugar» con sentido, con el cual se identifican los vecinos y los visitantes (2010: 78), al punto de frecuentarlo y tomarlo como un lugar de descanso y de reunión para fines privados. Como apunta Luisa Bravo, «es así como la vida social de los diferentes “públicos” produce lugares con significación comunitaria» (2013: 3),⁵ abiertos al intercambio y la solidaridad.

Monumental Callao: regeneración urbana a partir del arte

Monumental Callao se ubica en el Centro Histórico de la provincia constitucional del Callao, dentro de un área que comprende cuatro manzanas cuyos ejes son la calle Independencia, el jirón Constitución y el pasaje Gálvez. Es una zona de valor patrimonial e histórico, considerada intangible, intervenida desde el año 2016 por el proyecto *Fugaz, el arte de convivir*, una iniciativa artístico-comercial del sector privado, creada con la finalidad de recuperar esta zona de viviendas deterioradas y tugurizadas, inserta en un barrio con un elevado índice de actividad delictiva, cercano al puerto del Callao.

La intervención supuso la repavimentación de algunas cuadras del jirón Constitución y el pasaje Gálvez, el pintado de alrededor de treinta fachadas y de unos sesenta *graffiti* ejecutados por artistas urbanos,

5 La traducción es propia.

**FIGURA 4**

Plano de intervención de Monumental Callao. 1. Casa Ronald. 2. Plaza Matriz. En rojo, área de intervención. Elaboración propia sobre una imagen de Google Earth.

entre ellos Elliot Túpac, Decertor, Entes & Pésimo y El Salsa, entre otros. También se intervino la Casa Ronald, un edificio de seis pisos y estilo inglés con doble frontis, de inicios del siglo XX, que conecta el jirón Constitución y la calle Independencia a la altura de la cuadra 2 de ambas vías a través de un pasaje, donde, atraídos por la imagen artística de la zona, se establecieron luego algunos ateliers, exclusivos restaurantes y tiendas, galerías de arte y comerciales. Otros artistas, como Abel Bentín y los hermanos José Luis y José Carlos Martinat, intervinieron las calles temporalmente con obras *site-specific*. La revista de arte contemporáneo *Artishock* describió entonces la zona como un destino para el arte, constituido al estilo de Wynwood, en Miami, según afirmaban los representantes de Fugaz (Artishock 2016).

En poco tiempo, de un barrio marginal, Monumental Callao pasó a ser un barrio «trendy», «cool», de viejas calles y una atractiva oferta artística, cultural y de negocios (Echecopar s/f). Un lugar que ofrecía, además, desarrollo turístico, y que prometía extender sus beneficios a los vecinos, integrados laboralmente al proyecto, en un ambiente de convivencia y creatividad. La narrativa de Fugaz prometía eso y la realidad parecía confirmarlo. El arte era la piedra de toque del exitoso proyecto (Fugaz | Arte de Convivir s/f).

En 2017, sin embargo, surgieron datos disonantes. El dueño de Fugaz fue involucrado en el escándalo de corrupción de la empresa brasileña Odebrecht junto con el gobernador regional del Callao de aquel momento. El antropólogo Mijail Mitrovic caracterizó entonces el proyecto como un caso de gentrificación (2017), un tema sobre el que el periódico inglés *The Guardian*, en un artículo firmado por Oliver Wainwright (2016), ya había alertado meses antes. El dueño de Fugaz habría adquirido y restaurado la Casa Ronald y dado forma al proyecto con fines de especulación



FIGURA 5
Mural de Decertor. Fotografía:
Gabriela Vásquez.



FIGURA 6
Obra *site specific* de los herma-
nos José Luis y José Carlos Mar-
tinat. Al fondo, el edificio Ronald.
Foto: Talía Echecopar, *Stylish life*.

inmobiliaria, presuntamente como complemento de una operación de intermediación en sobornos destinados a favorecer la ejecución de la obra vial de la Costa Verde Callao por Odebrecht (Cavello Limas 2017).

A estas denuncias le siguieron el alejamiento del proyecto de varios artistas y empresarios, y serios cuestionamientos a su accionar y a la escasa integración alcanzada en términos de convivencia con sus vecinos originarios. Se ha dicho que se intervino una zona intangible y se pintaron casas de valor patrimonial, vulnerando su identidad histórica.⁶ Que no necesariamente «más arte» significa «más comunidad», y que en el objetivo de construir comunidad a veces se pierde de vista a costa de qué se consigue.⁷ Se han observado inconsistencias en la construcción de la experiencia de renovación urbana e indicado que el territorio de Fugaz aparece demarcado por la ornamentación con banderines y azulejos de las calles, cuya presencia/ausencia señala el límite excluyente entre Fugaz y su entorno. Que la transformación del espacio se ha dado a través del consumo y su apropiación por los visitantes, sus verdaderos usuarios; y que la experiencia urbana de estos se sostiene sobre una narrativa que exalta la confluencia del arte con la marginalidad.⁸ Finalmente, se ha cuestionado el modelo de intervención de Fugaz en la zona, señalando que reproduce el modelo neoliberal, y tiene como consecuencia desarticular el descontento social, la solidaridad de clase y toda forma de confrontar el capitalismo.⁹

Lo cierto es que, como espacio público, si bien Fugaz ha mejorado el barrio en términos estéticos y arquitectónicos, Monumental Callao no ha generado convivencia real entre los vecinos de la zona; por el contrario, es un enclave económico en medio del Callao que está perpetuando viejos vicios. A cada cuestionamiento le ha seguido una nueva estrategia de forzada permanencia y liderazgo de Fugaz. Cuando la integración vecinal fue cuestionada, los directivos del proyecto invitaron a una lideresa comunal, quien ahora decide quiénes obtienen un contrato de trabajo en la zona y quiénes no (Eslava Jaime 2019: 66-67). Ningún puesto laboral de importancia es ocupado por un vecino original. Mientras tanto, nuevos grafiteros están interviniendo los muros, superponiendo sus *graffiti* sobre los de otros artistas urbanos, buscando solo un lugar donde expresarse, con mensajes ambivalentes, algunos lindando con la apología del crimen, sin meditar sobre el valor y el significado del arte en el espacio público. Por otro lado, las viviendas en su mayoría siguen siendo solo fachadas, coloridos contenedores del abandono y la pobreza. Todo proyecto de intervención urbana debería ser sometido a debate y deliberación, recordando siempre que el espacio público es un espacio político de pugna entre el poder y el contrapoder (Martucelli 2007: 66); que el arte tiene la capacidad de construir visiones de otros mundos posibles; y el artista, la de elegir entre ser funcional a las estructuras de dominación o ser incómodo al sistema.

6 Para más información, véase Castillo Dávila 2017.

7 Véase Mitrovic 2017.

8 Véase Mendoza Bazán 2019.

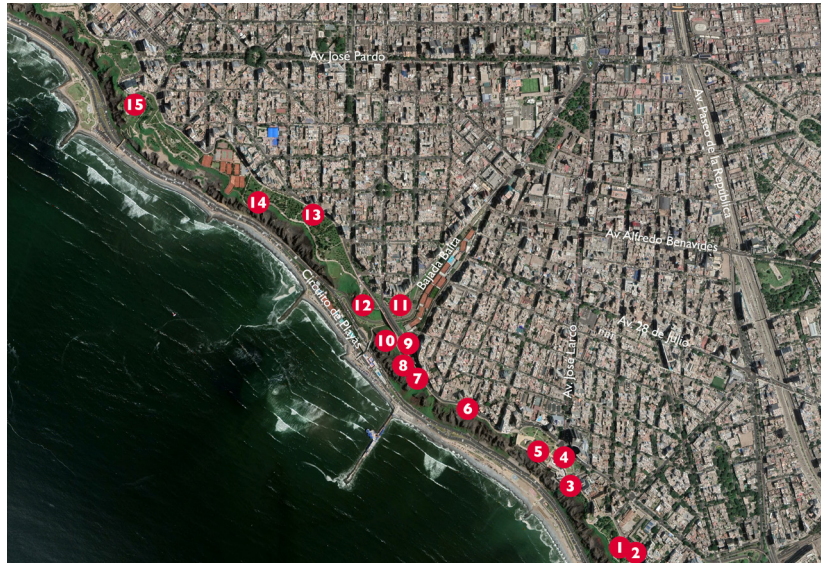
9 Véase Eslava Jaime 2019.

Malecón de Miraflores, entre el canon y la dinámica social

El malecón de Miraflores está ubicado en el acantilado que bordea el circuito de playas de la Costa Verde, sobre la franja del litoral correspondiente

FIGURA 7

Plano de ubicación de las esculturas: 1. *Pedro Paulet*. 2. *Ají peruano*. 3. *Hacia la gloria*. 4. *Monumento a Alfredo Salazar*. 5. *Oso Paddington*. 6. *Totem*. 7. *San Marcelino Champagnat*. 8. *Virgen María*. 9. *Amarre*. 10. *Intihuatana*. 11. *Cupido*. 12. *El Beso*. 13. *Monumento a Antonio Raimondi*. 14. *Carlos de los Heros*. 15. *Entre el Tiempo*. Elaboración propia sobre una imagen de Google Earth.



al distrito, desde la bajada de Armendáriz hasta la bajada San Martín, pasando por la bajada Balta. Comprende los malecones Armendáriz, De la Reserva, 28 de Julio, Balta, Cisneros y De la Marina, y a lo largo de sus cinco kilómetros integra una docena de parques de acceso libre; en conjunto, un gran espacio público lineal y continuo con vista al océano Pacífico, en el que se han privilegiado las áreas verdes y se le ha dado cabida al arte con obras relativamente recientes.

A lo largo de estos parques se encuentran quince esculturas, entre obras de corte contemporáneo, bustos y monumentos.¹⁰

El conjunto de estas obras configura una suerte de circuito de arte que hoy se encuentra establecido y es promocionado como tal por la Municipalidad de Miraflores. Sin embargo, la instalación de algunas obras contemporáneas fue hecha con controversia, pese a ser de autoría de reconocidos artistas plásticos. Dos de estas esculturas, en particular, generaron furiosos ataques y una encendida polémica entre defensores y detractores: *El beso*, de Víctor Delfín, y *Entre el tiempo*, de José Tola.¹¹ La primera fue considerada por sus detractores como grotesca y ajena a la identidad estética miraflorina. La segunda fue llamada monstruosa y kitsch. Lo interesante de esta polémica es el discurso que está detrás y el poder del arte para cuestionar la mentalidad de las personas.

En el caso de *El beso*, la crítica tenía un trasfondo de discriminación racial: la escultura difiere del estereotipo miraflochino y muestra una pareja mestiza. Al respecto, el periodista Roberto Ochoa narra lo siguiente: «No faltaron quienes resaltaron que [...] su estética “no era miraflorina”. La mujer era demasiado gruesa, demasiado rechoncha, demasiado chola. De ahí que recomendaron sacarla de Miraflores para instalarla “en algún otro parque de Lima”» (2013: s. n. p.).¹² La crítica a *Entre el tiempo* —también llamada *Silencio*—, más que con su estética, tuvo que ver con el distanciamiento entre el autor y el público, patentizada el día de su presentación

¹⁰ En el parque Domodossola, el busto de *Pedro Paulet*, de autor no identificado, y la escultura contemporánea al *Ají peruano*, de Edi Mérida. En el parque Salazar, dos obras de Lajos D'Ebneth, vanguardista húngaro de la Bauhaus: la escultura *Hacia la gloria* y el monumento a *Alfredo Salazar Southwell*; y la estatua del *Oso Paddington*, obsequio de la embajada británica al distrito de Miraflores. En el Parque Letonia, la escultura contemporánea *Totem*, de Aldo Chaparro. En el parque Champagnat, una escultura figurativa que representa a la *Virgen María* y el busto de *San Marcelino Champagnat*. Junto al puente Villena, en el malecón 28 de Julio, la escultura contemporánea *Amarre*, de Sonia Prager.

en el incoherente discurso de Tola, considerado una burla intencional (RPP Noticias 2013). En ambos casos, las críticas evidencian la resistencia a un arte impuesto desde la institucionalidad, sin consulta con los vecinos; arte que, sin embargo, ha pasado del debate a la aceptación, la comprensión de la obra, la identificación con ella y la democratización del espacio público.

El beso ha dado lugar a que el parque donde se ubica se convierta en un lugar icónico, un locus metropolitano frecuentado por grupos de amigos, parejas de enamorados y novios, hoy llamado, por eso, Parque del Amor, un espacio urbano que Víctor Delfín define con orgullo como «un espacio para la gente, un espacio para el gran público» (Municipalidad de Miraflores 2016). *Entre el tiempo*, una colorida escultura bifronte, es conocida también como *Sol y Luna* (Ochoa 2013). Ambas piezas forman parte de un espacio público que, trascendiendo su carácter distrital, se ha constituido en un nodo turístico y peatonal de importancia metropolitana (GDUMA 2016: 149).

Cabe mencionar aquí el concepto de «activación» que menciona Elio Martucelli (2007: 60). El parque, al igual que la calle, es de todos y es de nadie, y permite el juego de poder, las fisuras, las provocaciones y respuestas. El espacio público no es solo un lugar de encuentro; es también un espacio político en pugna. El arte activa y resignifica un lugar, y en el caso de Miraflores activó espacios —que podrían haber sido solo de contemplación del paisaje— como lugares de debate y confrontación, para finalmente derivar en negociación, acuerdo y convivencia por efectos de la propia dinámica social.

Parafraseando al urbanista holandés Joe Coenen, puede decirse que contribuyó a esto la reestructuración de esta área neurálgica, de la mano de planes integradores de conformación de espacios públicos reconocibles como tales, no solo en términos formales, sino también de relaciones, significados y movi­lidades (1999: 32-33). Miraflores inició la transformación de la Costa Verde en la década de 1980 y tiene un plan de desarrollo integral para el distrito diseñado hasta el año 2026, que prevé articular los espacios públicos que se asoman al océano con el entorno edificado, las áreas verdes, los circuitos viales, las playas y terrenos posplaya y los planes de desarrollo cultural y económico (GDUMA 2016).

Reflexiones finales

El tema de las interacciones entre arte y espacio público es complejo y tiene aristas que involucran aspectos económicos, políticos, ideológicos y sociológicos relacionados con las profundas transformaciones experimentadas por la ciudad en los últimos tiempos. Su análisis amerita una profunda reflexión crítica que excede los límites de este artículo, pero a la cual es necesario apuntar.

El encuentro entre el arte y el espacio público exige, ahora, una mirada contemporánea que articule su dimensión vecinal cívica y política a una visión pragmática e integradora de la ciudad y sus planes de desarrollo. La administración local juega un papel decisivo, pero no más

En el parque Mariano Necochea, *Intihuatana*, del escultor contemporáneo Fernando de Szyszlo. En el parque Juan Carossio, la escultura contemporánea *Cupido*, de Marcelo Wong. En el Parque del Amor, en el malecón Cisneros, *El beso*, escultura contemporánea de Víctor Delfín. En el parque Raimondi, el busto del marino *Carlos de los Heros* y el monumento a *Antonio Raimondi*. Finalmente, en el parque Itzhak Rabin o Del Libro, la escultura contemporánea *Entre el tiempo*, de José Tola. Para más información, véase Castillo Dávila 2017.

11 Para informarse más sobre esta polémica, véanse Ochoa 2013 y Niño de Guzmán 2013.

12 Sin numeración de página.



FIGURA 8
El beso, de Víctor Delfín, en el Parque del Amor. Fotografía: Alvaro Sánchez Casas.



FIGURA 9
Entre el tiempo, de José Tola, en el Parque del Libro. Fotografía: Alvaro Sánchez Casas.

importante que el de las organizaciones vecinales, los colectivos artísticos y culturales, los artistas, arquitectos y, en general, los usuarios del espacio público. La ciudad es del interés de todos y su reestructuración requiere la generación de sinergias y de una dependencia recíproca entre todos sus agentes y actores, especialmente entre las instituciones públicas y privadas que intervienen en su planificación, organización y cuidado.

Como se ha visto, Lima no ha sido inmune a la privatización de sus espacios públicos y a la utilización descriteriada o indebida del arte en ellos. Lograr espacios públicos coherentes y significantes, donde lo artístico no sea un simple pretexto o un accesorio, implica ver al arte como un vehículo de democratización y transformación de la ciudad, siempre con vistas a la apropiación de esta por sus habitantes y a la mejora de su calidad de vida en tanto miembros de una colectividad.

Implica, asimismo, pensar la ciudad; reflexionar sobre las maneras de habitarla hoy, en esta época de globalización, de los nuevos modos de vida fuertemente influidos por la tecnología y la comunicación audiovisual, en medio de complejas infraestructuras urbanas, complicadas redes viarias multimodales y espacios periurbanos en crecimiento continuo. Interrogarse sobre la ciudad es pensar en el significado de sus espacios públicos como lugares de encuentro, negociación y transgresión de sus ciudadanos, pero también de creación, re-creación y transformación. Espacios para vivir con arte y creatividad, entendidos no solo como producción artística, sino también como dinámicas de intercambio y re-significación cultural.

En este contexto, proyectar la ciudad con arte puede comprender vivirla de manera lúdica, admirando los signos de su presencia, nutriéndonos de cada momento presente, guardando en la memoria sus historias, colores y rincones secretos. Si realizáramos una *deriva* por Lima, como la propuso Guy Debord, esta podría guiarnos a descubrir sus latidos vitales en los colores brillantes de la escultura de José Tola en el malecón de Miraflores, en el vibrante rojo de la escultura de Marcelo Wong en el Boulevard de la Cultura de Magdalena del Mar o, tal vez, en la inquietante frialdad de las rocas de los hermanos Martinat en Monumental Callao. El arte nutre la ciudad de vida, puede transformar un recorrido cotidiano en una experiencia irreplicable, a veces provocadora, en ocasiones sublime.

Bibliografía citada

ANDINA

2012 «Instalan Museo de Arte Público en avenida Javier Prado Oeste». *Andina, Agencia Peruana de Noticias*. Lima, 18 de noviembre. Consulta: 19 de abril de 2020. <https://andina.pe/agencia/noticia-instalan-museo-arte-publico-avenida-javier-prado-oeste-436411.aspx>

ARTISHOCK

2016 «Proyecto Fugaz convierte a una zona de Perú en destino para el arte». *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*. Santiago de Chile, 1 de agosto. Consulta: 1 de mayo de 2020. <https://artishockrevista.com/2016/01/08/proyecto-fugaz-convierte-una-zona-peru-destino-arte/>

BRAVO, Luisa

2013 «Open Spaces, Public Spaces, Publics, Open-minded Places». *Project: Past Present and Future of Public Space. Research Group*. Consulta: 8 de junio de 2020. https://www.researchgate.net/publication/236866831_Open_Spaces_Public_Spaces_Publics_Open-minded_Places

- BOURRIAUD, Nicolas
2008 *Estética relacional*. Segunda edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- CASTILLO DÁVILA, Bryan
2017 «Cuando el arte vulnera la identidad de un lugar». En *Larana*, 15 de abril. Consulta: 20 de mayo de 2020. <https://www.larana.pe/2017/04/cuando-el-arte-vulnera-la-identidad-de.html>
- CAVELLO LIMAS, Edwin
2017 «Odebrecht, Gil Shavit y Callao Monumental». En *Lima Gris*, 3 de abril. Consulta: 24 de mayo de 2020. <https://limagris.com/odebrecht-gil-shavit-callao-monumental/>
- COENEN, Joe
1999 «Reflexiones y experiencias sobre el tema del espacio público». En JUNTA DE ANDALUCÍA. *La arquitectura del espacio público. Formas del pasado formas del presente*, pp. 32-36. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía. Consulta: 4 de mayo de 2020. https://ws147.juntadeandalucia.es/obraspublicasyvivienda/publicaciones/01_ARQUITECTURA_Y_VIVIENDA/la_arquitectura_del_espacio_publico/la_arquitectura_del_espacio_publico.pdf
- ECHECOPAR, Talía
s/f «Arte en el Callao: Proyecto Fugaz». En *A stylish life*. Consulta: 20 de mayo de 2020. <http://asl.pe/inspiracion/proyecto-fugaz/>
- ESLAVA JAIME, Paula
2019 *Monumental Callao: institucionalidad artística contemporánea y cultura política neoliberal desde una lectura crítica de la ideología*. Tesis de maestría en Estudios Culturales, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- FUGAZ | Arte de Convivir
s/f *Monumental Callao*. Consulta: 25 de mayo de 2020. <https://www.monumentalcallao.com/>
- GDUMA
2016 Plan Urbano Distrital de Miraflores 2016-2026. Lima: Gerencia de Desarrollo Urbano y Medio Ambiente de la Municipalidad de Miraflores GDUMA. Consulta: 1 de junio de 2020. <http://www.miraflores.gob.pe/Gestorw3b/files/pdf/10299-25442-capitulosityii.pdf>
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando
2004 «Arte, ciudadanía y espacio público». *On the W@terfront*, n.º 5, marzo. Consulta: 5 de mayo de 2020. <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18957/21417>
- GROYS, Boris
2011 «Introduction. Global Conceptualism Revisited». *e-flux Journal*, n.º 29. Consulta: 2 de mayo de 2020. <https://www.e-flux.com/journal/29/68059/introduction-global-conceptualism-revisited/>
- IMP, INSTITUTO METROPOLITANO DE PLANIFICACIÓN
2010 *Plano de Zonificación Urbana de Lima Metropolitana Magdalena del Mar, Áreas de Tratamiento Normativo 2 y 3* [mapa]. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima. Consulta: 6 de junio de 2020. <https://www.imp.gob.pe/images/Planos%20de%20Zonificacion/1%20Magdalena.pdf>
- JANUCHTA-SZOSTAK, Anna
2010 «The Role of Public Visual Art in Urban Space Recognition». En PERUSICH, Karl (editor), *Cognitive Maps*, pp. 75-100. Croacia: In Tech. Consulta: 1 de junio de 2020. <https://www.intechopen.com/books/cognitive-maps/the-role-of-public-visual-art-in-urban-space-recognition>
- LUDEÑA, Wiley
2013 «Espacios públicos, arte urbano y diseño. La otra ciudad peruana». En HAMANN, Johanna (editora), *Lima: espacio público, arte y ciudad*, pp. 155-188. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 18 de abril de 2020. http://facultad.pucp.edu.pe/arte/files/2016/07/Libro-Lima_Espacio-P%C3%BAblico-Arte-y-Ciudad.pdf
- MARTUCELLI, Elio
2007 «Poder, deber y querer. Arte urbano. Intervención en espacios públicos». *Arquitextos, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma*, n.º 22, pp. 59-69.
- MENDOZA BAZÁN, Brenda
2019 «Un acercamiento etnográfico a la construcción de la experiencia urbana de los visitantes del Proyecto Fugaz en el área monumental del Callao». *Ponto Urbe, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, n.º 24. Sao Paulo. Consulta: 2 de mayo de 2020. <https://journals.openedition.org/pontourbe/6586>
- MITRACHE, Georgică
2012 «Architecture, art, public space». *Procedia. Social and Behavioral Sciences*, n.º 51, Bucarest, pp. 562-566. Consulta: 18 de abril de 2020. <https://core.ac.uk/download/pdf/82070556.pdf>
- MITROVIC, Mijail
2017 «Transparencia y opacidad en Monumental Callao». En *Disonancia. Portal de debate y crítica social*. Consulta: 20 de mayo de 2020. <https://disonancia.pe/2017/04/24/transparencia-y-opacidad-en-monumental-callao/>
- MUNICIPALIDAD DE MIRAFLORES
2016 *El beso de Víctor Delfín* [videograbación]. Lima: Mira TV. Consulta: 30 de abril de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=fnDAadgbHnc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR39J8PWpc-Qi-JXwDSrxGaVRaY7ij-jqsEjSOMr_sn7mmeKykKFQktRcS4o

MUSEO DE ARTE DE LIMA

2012 «Proyectos artísticos en el Centro Histórico de Lima». En *MALI*. Consulta: 10 de junio de 2020. http://www.mali.pe/not_detalle.php?id=74&p=ant&anio=2012

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo

2013 «El monstruo del malecón Cisneros». *Perú 21*, 1 de diciembre. Consulta: 24 de mayo de 2020. <https://peru21.pe/opinion/monstruo-malecon-cisneros-134693-noticia/>

OCHOA B., Roberto

2013 «Un museo al aire libre en Miraflores». *La República*. Lima, 30 de noviembre. Consulta: 15 de abril de 2020. <https://larepublica.pe/archivo/755353-un-museo-al-aire-libre-en-miraflores/>

RPP NOTICIAS

2013 «Artista Tola brinda irreverente discurso en presentación en Miraflores». *RPP Noticias*. Consulta: 20 de mayo de 2020. <http://rpp.pe/lima/actualidad/artista-tola-brinda-irreverente-discurso-en-presentacion-en-miraflores-noticia-649183>

TOKESHI, Juan

2013 «Arte y espacio público. Una ventana abierta a la cultura popular». En HAMANN, Johanna (editora), *Lima: espacio público, arte y ciudad*, pp. 117-136. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 16 de abril de 2020. http://facultad.pucp.edu.pe/arte/files/2016/07/Libro-Lima_Espacio-P%C3%BAblico-Arte-y-Ciudad.pdf

URDA PEÑA, Lucila

2015 *El espacio público como marco de expresión artística*. Tesis de doctorado en Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Consulta: 23 de abril de 2020. http://oa.upm.es/36260/1/LUCILA_URDA_PENA_01.pdf

WAINWRIGHT, Oliver

2016 «We are building our way to hell': tales of gentrification around the world». *The Guardian*, Londres, 5 de octubre. Consulta: 16 de junio de 2020. <https://www.theguardian.com/cities/2016/oct/05/building-way-to-hell-readers-ales-gentrification-around-world>





ARTE Y ARQUITECTURA MODERNA, VÍNCULOS FLUCTUANTES

La integración de las artes en los edificios religiosos en Lima, 1940-1970

Josef Prinoth Nogara

Resumen

La integración de las artes fue un tema central de debate en la arquitectura moderna, desde los cubistas hasta la Bauhaus. También en el Perú, estas ideas han sido puestas en valor y se han plasmado en proyectos concretos, diversos entre ellos pero con resultados que demuestran que el arte y la arquitectura pueden existir en conjunto. Es el caso de la iglesia San Felipe, del arquitecto Paul Linder; de la portada del cementerio El Ángel, del arquitecto Luis Miro Quesada con los artistas Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey; y de la iglesia San Antonio de Padua, del arquitecto Roberto Wakeham con los vitrales del artista Adolfo Winternitz.

Palabras clave: arquitectura, edificio, arte moderno, escultura, Lima.

Abstract

The integration between arts and architecture has been one of the major subjects of debate in modern architecture, from the Cubist Avant-garde movement to the Bauhaus and CIAM congresses. Also, in Peru, these ideas have been relevant to the discipline and have been materialized in different projects, not only diverse in their expression, but also consolidating a sense of cohesion between art and architecture. Such is the case of San Felipe Church, designed by architect Paul Linder; the main entrance and portico of El Ángel Cemetery, designed by architect Luis Miro Quesada along with artists Fernando de Szyszlo and Joaquín Roca Rey; and the San Antonio de Padua Church, designed by architect Roberto Wakeham with the stained-glass windows made by artist Adolfo Winternitz.

Keywords: architecture, building, modern art, sculpture, Lima.

Josef Prinoth Nogara

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Titulado como técnico escultor y ebanista por el Centro de Educación Básica Alternativa Don Bosco, Chacas. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2019-1.

ARTE Y ARQUITECTURA MODERNA, VÍNCULOS FLUCTUANTES

La integración de las artes en los edificios religiosos en Lima, 1940-1970

Josef Prinoth Nogara

Origen de las ideas

Durante el siglo XX, por el concreto armado y los avances y efectos de la segunda Revolución Industrial, entre otros factores, nació en Europa el Movimiento Moderno en arquitectura. Este, racional y funcional, dejó de lado el ornamento y apostó por una estética relacionada con algunas corrientes artísticas de la época. Sigfried Giedion, en su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, plantea que los artistas fueron fundamentales para la aparición de la arquitectura moderna pues aportaron una carga particular de sensibilidad y se expresaron con ideas como espacio, tiempo y movimiento, conceptos presentes en el Cubismo, el Neoplasticismo y el Futurismo (2009: 428-432).

El Cubismo «rompe con la perspectiva renacentista; visualiza los objetos de manera relativa: esto es, desde varios puntos de vista, ninguno de los cuales tiene autoridad exclusiva» (Giedion 2009: 436).¹ El Neoplasticismo toma el plano como elemento base para la espacialidad y la racionalización de la arquitectura.² Su manifiesto propone que el arte cumpla un rol de creador de metodología para luego morir y ser absorbido por la arquitectura, que sucesivamente se anula y se dispersa en el proyecto urbano (Tafari 1970: 55). Desde el Futurismo, usando el arte como expresión, arquitectos como Mario Chiattone y Antonio Sant'Elia plantearon ciudades utópicas, situadas en el futuro, imágenes hoy cercanas a la realidad contemporánea.

Si bien estas corrientes artísticas influyeron en la relación arte-arquitectura, el movimiento europeo que reunió especiales propuestas de integración de arte y arquitectura fue el que surgió desde la Bauhaus. Esta escuela fue una muy importante referencia del Movimiento Moderno en los campos del arte y la arquitectura, que se basó especialmente en los planteamientos del racionalismo y funcionalismo, pero sin dejar de lado el nuevo concepto de belleza. Allí nacen las ideas de liberar la arquitectura de la carga ornamental, promoviendo la sobriedad formal y el desarrollo estético, fundamentales en las ideas modernas (Argan 2006: 70-81). Entre otras personalidades pertenecientes a esta escuela resalta Walter Gropius, quien en sus escritos expresa la necesidad de que las artes y la arquitectura sean un solo ente.³ La influencia del Movimiento Moderno europeo se dejó notar en el Perú a partir de la década de 1940. Fundamentales para esto fueron

los CIAM⁴ (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) y los escritos de los protagonistas de aquella modernidad arquitectónica.

Autores como Sigfried Giedion y Manfredo Tafuri analizan de qué manera el arte ha sido partícipe de los diversos cambios que experimentó la arquitectura moderna. Asimismo, arquitectos y artistas como Walter Gropius, Le Corbusier, Piet Mondrian y Theo van Doesburg, entre otros, se ocuparon de la relación arte-arquitectura en libros y artículos, textos clave para la comprensión de sus obras. En el ámbito nacional, autores como Luis Miró Quesada Garland —con sus libros *Espacio en el tiempo* (1945) y *Arte en debate* (1966)— y Paul Linder —con diversos artículos, especialmente en la revista *El Arquitecto Peruano*— abordan las relaciones entre arte y arquitectura. A su vez, Elio Martuccelli, en su libro *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX* (2017), revisa la arquitectura en el Perú durante el siglo XX y poner en evidencia diversos nexos con el arte.

Arte y arquitectura en el Perú, 1940-1970

Según Elio Martuccelli (2017), el siglo XX en la historia del Perú, y especialmente en Lima, puede dividirse en tres períodos definidos por hechos internacionales y nacionales marcados por el contexto social y por las corrientes arquitectónicas y artísticas. Define una primera etapa entre 1920 y 1945, marcada por tendencias nacionalistas en la arquitectura y el arte: el Neocolonial, el Indigenismo y el Neoperuano. En un segundo período, que va de 1945 a 1970, se manifiesta el Movimiento Moderno. Finalmente, el período 1970-1990 está marcado por el desborde urbano de Lima. En el segundo período se ubica el presente análisis.

Aquella modernidad arquitectónica estuvo acompañada por el incremento acelerado de la población, el mayor alcance de los medios de comunicación y el interés del Estado por una apertura hacia el contexto internacional.⁵ En esta etapa la arquitectura vivió cambios importantes, si bien el Movimiento Moderno en el Perú logró un desarrollo tardío respecto de otros países latinoamericanos como México o Brasil. Hubo un primer momento de contraste con la arquitectura historicista y ecléctica, pero la modernidad determinó el panorama local gracias a la llegada de algunos arquitectos extranjeros durante y después de la Segunda Guerra Mundial, y por arquitectos peruanos que estudiaron y vivieron en otros países y volvieron al Perú. Todos, en mayor o menor grado, trajeron consigo nuevas ideas sobre el urbanismo y la arquitectura.

Los casos de estudio —la iglesia San Felipe, la portada del cementerio El Ángel y la iglesia San Antonio de Padua— son proyectos de carácter religioso. Miguel Ángel Vidal identifica una crisis tipológica de las iglesias en Lima en el siglo XX, particularmente por dos motivos. Primero, en cuanto hubo una carencia de la arquitectura peruana al formular tipologías «alternativas» con un sentido ético; segundo, por los cambios litúrgicos generados por el Concilio Vaticano II, lo que conllevó una fuerte «indefinición tipológica» (2004: 116-120).⁶ Entonces, parte de la arquitectura religiosa pierde

1 Esta ruptura permite plan-tear más posibilidades, ya que la perspectiva deja de ser esencial. Esto permitió un mayor conocimiento de las facultades espaciales y artísticas en la arquitectura.

2 Sus ideas principales están en la revista *De Stijl*. Es posible considerar a Piet Mondrian y Theo van Doesburg como sus mayores representantes.

3 «Pintores y escultores, derribad las barreras que os separan de la arquitectura y construid con nosotros, luchad con nosotros para conseguir el objetivo final del arte: la concepción creadora de la catedral del futuro, que volverá a abarcarlo todo en una sola entidad: arquitectura, escultura y pintura» (Medina 2018a: 60).

4 En el CIAM VII, de Bergamo, Italia, en 1949, el tema central fue «La arquitectura como arte».

5 En estas décadas se sucedieron los gobiernos de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948) y Manuel Odría (1948-1956), el segundo período de Manuel Prado (1956-1962) y el primer gobierno de Fernando Belaunde (1963-1968), todo antes de los gobiernos militares (1968-1980) que generaron nuevos contextos y problemáticas en el país.

6 El Concilio Vaticano II (1962-1965) generó una reforma católica en la liturgia, las tradiciones y las celebraciones, lo que afectó directamente la manera de concebir el edificio religioso.

la fuerza artística y arquitectónica de épocas pasadas y va decayendo en calidad espacial. Sin embargo, algunos arquitectos lograron renovar las propuestas a través del arte, los materiales y el espacio para manifestar la importancia moral y religiosa de esos edificios.

En torno al arte sucedió algo similar: la modernidad llegó a impactar en las ideas y las representaciones nacionales. Antes de 1940 la orientación de la pintura se decantaba en tres corrientes: la academicista encabezada por Daniel Hernández, el Neoperuano con Manuel Piqueras Cotoí y el Indigenismo con José Sabogal. Estas corrientes, especialmente la última, defendieron lo nacional y autóctono en contraposición con lo universal y lo moderno, en auge en las décadas sucesivas. Por esto, la década de 1940 definió una mayor apertura hacia lo foráneo, con la llegada del arte abstracto y el discurso de las vanguardias modernas (Ugarte 1970: 153-178).

Aquella fue una época de cambios y tensiones entre diversas corrientes, tanto en el arte como en la arquitectura. Eso permitió una gran variedad de transformaciones que, relacionadas por el concepto de «integración de las artes», generaron resultados que merecen ser estudiados a profundidad. Los tres casos a analizar son proyectos en los que ese concepto formó parte de las estrategias de diseño. El primero, la iglesia San Felipe, del arquitecto alemán Paul Linder, contiene las esculturas de los doce apóstoles de Joaquín Roca Rey. El segundo, la portada del cementerio El Ángel, proyectada por los arquitectos Luis Miró Quesada Garland y Simón Ortiz Vega, en colaboración con los artistas Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey. El tercero, la iglesia San Antonio de Padua diseñada por el arquitecto Roberto Wakeham, y que incluye los vitrales de Adolfo Winternitz y las esculturas de Anna Maccagno.

Manifestaciones europeas: Paul Linder y la Bauhaus

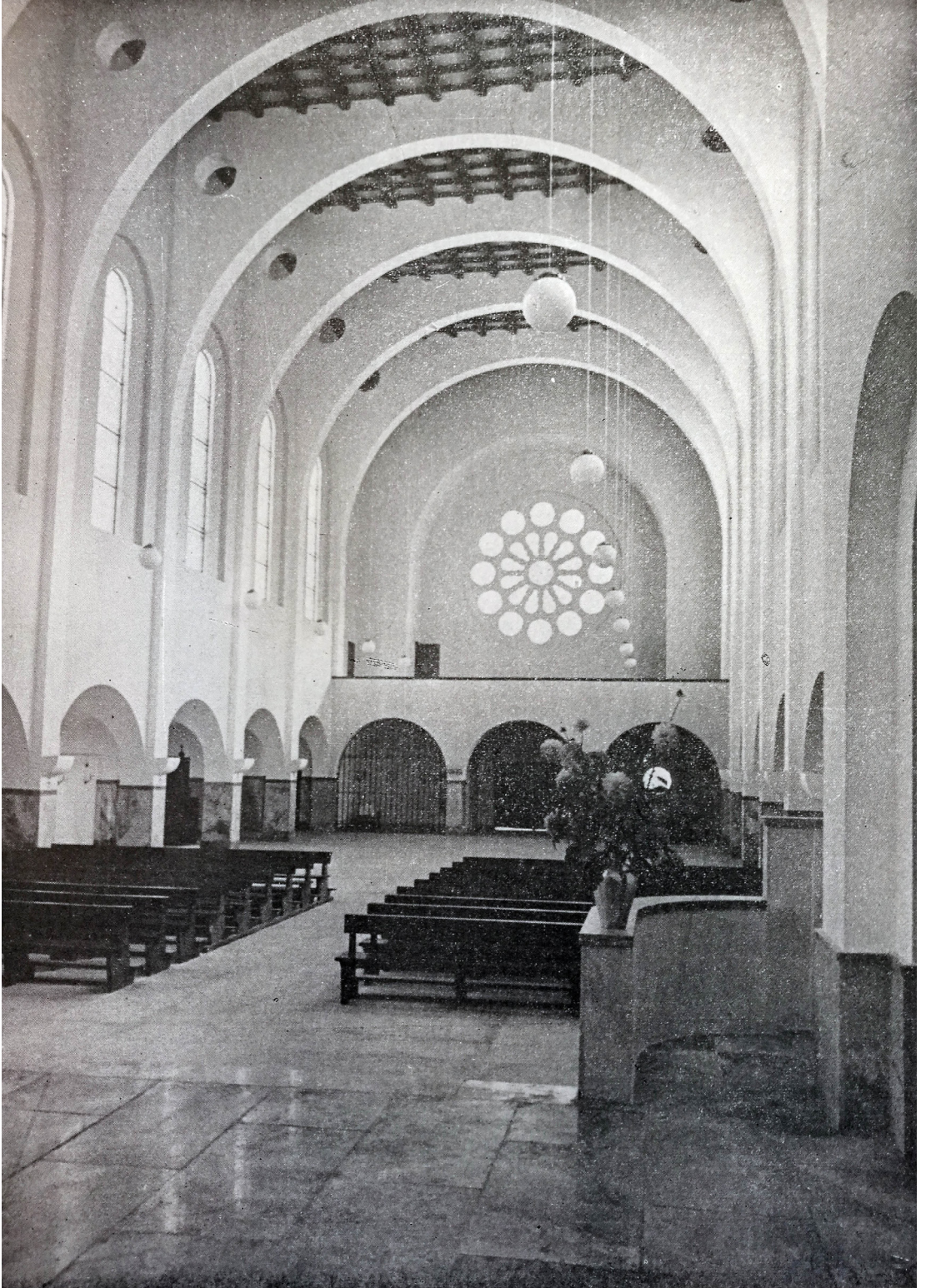
7 Paul Linder (1897-1968), alemán de nacimiento, participó en la Primera Guerra Mundial como piloto aéreo, luego estudió arquitectura en Múnich y perteneció al primer grupo de alumnos de la Bauhaus, donde conoció a Walter Gropius, a quien consideró su maestro y de quien retomó sus ideas respecto al arte y la arquitectura. En su país ejerció la profesión como educador y proyectista de viviendas e iglesias. Con el advenimiento del nazismo viajó a América, y después de una temporada en Estados Unidos y Chile llegó al Perú, en 1938 (Medina 2018b: 71-76).

En 1938 el arquitecto alemán Paul Linder⁷ arribó al Perú, donde se involucró como proyectista, crítico y educador. Tras adoptar inicialmente un lenguaje historicista —en auge en la primera mitad del siglo XX en nuestro país—, Linder se nutrió de diversos referentes, asumió una mayor libertad y empezó a mostrar su propia expresión arquitectónica. Creó espacios a partir de formas geométricas interceptadas o insertadas una dentro de la otra, todo envuelto en una piel continua que une o diferencia el programa según la necesidad. Esto, para generar una racionalidad en los alzados y buscando el funcionalismo de las circulaciones y los espacios; un «catálogo» de la arquitectura moderna de su época. En su arquitectura muestra con fuerza su escuela alemana y la influencia de Gropius, pero al mismo tiempo logra comprender el contexto local e insertarlo en sus proyectos. De ello surgen ejemplos como la parroquia de Nuestra Señora de Lobatón y la capilla del colegio Belén, en el ámbito religioso, y proyectos como la tienda Sears Roebuck, la clínica Stella Maris y el colegio Alexander von Humboldt entre los edificios de carácter público.

Paul Linder fue un creyente católico y esto se reflejó en su interés por la arquitectura religiosa. En su texto «Arquitectura y cristianismo»

FIGURA 1

Interior de la iglesia San Felipe (Paul Linder, 1947) antes de las instalaciones artísticas. Fuente: *El Arquitecto Peruano* n.º 118, mayo de 1947.



(1955) manifiesta su preocupación por la superficialidad con la que los arquitectos desarrollan el concepto de lo sacro y la necesidad de reflexionar sobre cómo una iglesia orienta las creencias de la gente. También define la necesidad de comprender cómo, en el pasado, la ideología cristiana se transformó en arquitectura con intenciones espirituales —y no solo como un estudio estilístico— para definir una posición clara con respecto a las cualidades del arte y la arquitectura en relación con la religión.

En sus iglesias, Linder logró manifestar modernidad en la estructura, los materiales y el espacio, además de plasmar ideales religiosos. Al analizarlas es importante juzgar no solo la forma, sino también el grado de síntesis religiosa y de exigencias litúrgicas. Como el mismo autor escribe, «la forma arquitectónica no se mostrará como un conjunto de conceptos artísticos independientes, preestablecidos, sino como el fruto y la consecuencia de un proceso espiritual antecedente» (Linder 1947: s. n. p.).⁸ En ese sentido, toda la concepción de la iglesia nace de comprender la religión, adaptarla a la época y expresar su sacralidad a través de la arquitectura.

La iglesia San Felipe de Orrantia (1947), ubicada en el distrito de San Isidro, fue diseñada por Paul Linder por encargo de la congregación religiosa de los Misioneros del Sagrado Corazón. La iglesia plantea un altar cercano a los fieles, desde el cual el celebrante pueda tener una relación más directa con ellos. Este concepto buscaba representar la centralidad de Dios en la iglesia, así como su cercanía al evitar cualquier interrupción visual. Para esto modula una gran nave central buscando unidad espacial con el altar, cuya intención sería fomentar en los creyentes la percepción de integración en comunidad. Al mismo tiempo, reduce notablemente las naves laterales convirtiéndolas en pasadizos o vías de procesión (figura 1).

Asimismo, Linder propone un espacio vertical con grandes ventanales y un rosetón en la fachada principal que inundan el interior con luz natural y que posteriormente se convirtieron en vitrales que representan pasajes de la Biblia (figura 2). Otra estrategia simbólica es la estructura portante, basada en doce columnas que se convierten en arcos de interpretación románica que representan a los doce apóstoles que sostienen la iglesia. Este hecho se manifiesta con mayor fuerza al instalar, algunos años después, las estatuas de los apóstoles. Construida enteramente en concreto armado pintado en blanco, la obra propone una limpieza espacial característica de lo moderno, espacio «vacío» que fue ocupado con propiedad por doce esculturas (figura 3).

El autor de la intervención escultórica en la iglesia San Felipe es Joaquín Roca Rey,⁹ uno de los artistas más representativos del arte moderno peruano. Él desarrolló un estilo por momentos realista, con proyectos como el apostolado de la iglesia San Felipe o las esculturas del Inca Garcilaso en Roma, a la vez que definió formas más estilizadas en la portada del cementerio El Ángel, junto a Fernando de Szyszlo.

La preocupación del artista al presentar el proyecto para la iglesia San Felipe fue buscar «una unidad plástica con el ambiente del templo», que él mismo define como un «ambiente depurado» (Roca Rey 1958: s. n. p.). Su intención de integración entre escultura y arquitectura se basó en cómo cada elemento se conjuga con el templo. Esto es posible, por un lado,

8 En adelante, s. n. p.: sin numeración de página.

9 Joaquín Roca Rey (1923-2004) egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, donde también ejerció como docente. Como parte de la generación del 50, su experiencia artística se nutrió al frecuentar los talleres de Jorge Oteiza y Víctor Macho, así como con sus constantes viajes a Europa.

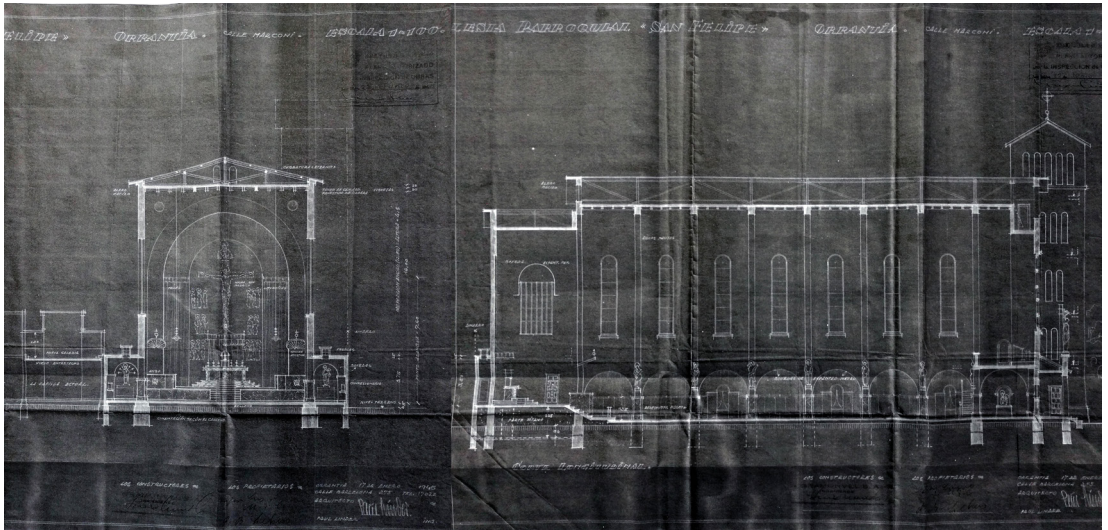


FIGURA 2

Cortes del proyecto con propuestas artísticas del arquitecto Paul Linder, 1947. Fuente: Archivo de la Municipalidad de San Isidro.

gracias al mismo arquitecto: Paul Linder dejó concebido el espacio, el tamaño y la posible caracterización de esos elementos. Roca Rey comprendió este hecho y, al ubicar las doce figuras —independientes todas, pero con rasgos que las unen—, logró una simplicidad de trazos y una personal abstracción formal gracias a un lenguaje en sintonía con la arquitectura que las rodea y a la cual aporta fuerza visual. Los doce apóstoles son obras de arte individuales, cada una de gran carga expresiva, enriquecidas e integradas todas por la calidad del espacio que las alberga.

Sucede lo mismo con el mosaico del artista alemán Pedro Kowalski, pieza instalada en 1954.¹⁰ Esta busca subordinarse al marco arquitectónico de la iglesia completando el altar, sin restarle importancia y orientando la vista hacia este punto focal. La obra representa un Cristo en la gloria, cuyas piezas de vidrio de color mantienen un tono neutro para no alterar la sencillez de la iglesia. El contraste con las paredes blancas completa el diálogo entre arte y arquitectura presente en este proyecto.

Esta obra de Paul Linder alcanza un especial impacto y belleza en su interior gracias a las obras de Roca Rey y Kowalski, piezas que se integran pertinentemente con la arquitectura, acompañando la limpieza y frescura de la edificación sin perder su carácter artístico. Esto sucede por el trabajo planificado del arquitecto, al diseñar y pensar con anticipación la sucesiva implementación de los elementos; y al mismo tiempo, por la capacidad de los artistas de comprender las intenciones arquitectónicas y fundirse con ellas, sin buscar resaltar el objeto de arte, sino más bien integrarlo.

Modernidad en el Perú: la Agrupación Espacio

La modernidad arquitectónica llegó al Perú de manera gradual, inicialmente con el rechazo de quienes cultivaban una arquitectura historicista.

¹⁰ Artista alemán conocido dentro del movimiento renovador europeo y profesor de la Academia de Bellas Artes de Breslau. Kowalski crea y ejecuta la pieza para la iglesia San Felipe, en colaboración con el taller Augusto Wagner de Berlín.



Sin embargo, en la década de 1940 se sintió más fuerte la voz de quienes apoyaban el Movimiento Moderno, voz «joven» que se exhibió en el «Manifiesto de la Agrupación Espacio», publicado en el diario *El Comercio* el 15 de mayo de 1947.

Dicho manifiesto muestra frustración por la brecha existente entre la realidad peruana y el resto del «mundo moderno», e identifica a la arquitectura como clave para buscar el progreso de la evolución humana hacia una nueva época (Kahatt 2011: 94). Los jóvenes integrantes de esta agrupación¹¹ encontraron en Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Walter Gropius y Oscar Niemeyer puntos de referencia para proponer un cambio con respecto a lo que se vivía en el Perú. Su mayor aporte fue la apertura del país hacia lo internacional y la posibilidad de debatir sobre la realidad arquitectónica y social peruana. Este debate, fundamental para la arquitectura y el arte en las siguientes décadas, se vio reflejado especialmente en la gran variedad de propuestas que surgieron a raíz de estas ideas.

El arquitecto Luis Miró Quesada es la figura más representativa de ese movimiento, no solo por la publicación de su libro *Espacio en el tiempo*, sino también por su activa participación en defensa de la arquitectura moderna y el arte abstracto. Las ideas y pautas planteadas en sus publicaciones reflejan, además, una fuerte preocupación en torno a la relación entre el arte y la arquitectura. Explica la diferencia entre «fórmula decorativa» y «forma ornamentada», definiendo la primera como una sobrecarga artística usada para «maquillar» los edificios, comparándola con la ornamentación que busca exaltar una arquitectura definida por formas limpias, en donde se exalta la cualidad constructiva y estructural (Miró Quesada 2014: 215-217).

Al centro del debate sobre la relación entre arte y arquitectura, Miró Quesada defiende la necesidad de una cooperación abierta entre estas disciplinas, ya que, según él, la arquitectura precisa otras artes —como la pintura, la escultura, el mosaico y los vitrales— para llegar a estar completa (2014: 120-121). Dentro de la Agrupación Espacio se promovió esa colaboración patente entre artistas plásticos y arquitectos, integración en la que el arte, por su mayor libertad, puede complementar la rigidez constructiva que muchas veces padece la arquitectura.

Entre los artistas más destacados de la Agrupación Espacio está Fernando de Szyszlo, cuya larga trayectoria lo llevó a ser reconocido como uno de los principales artistas peruanos del siglo XX. Formado inicialmente como arquitecto, contribuyó de manera activa en las ideas de la agrupación y defendió la relevancia e influencia del arte en la sociedad y cómo este debe ser más que un simple gozo visual. Entre 1940 y 1970 realizó diversas obras en colaboración con Luis Miró Quesada; entre estas, el edificio Tortuga en Ancón y el San Carlos en Miraflores, y la portada del cementerio El Ángel en El Agustino. Esta última refleja nítidamente los ideales del Movimiento Moderno sobre la integración del arte y la arquitectura.

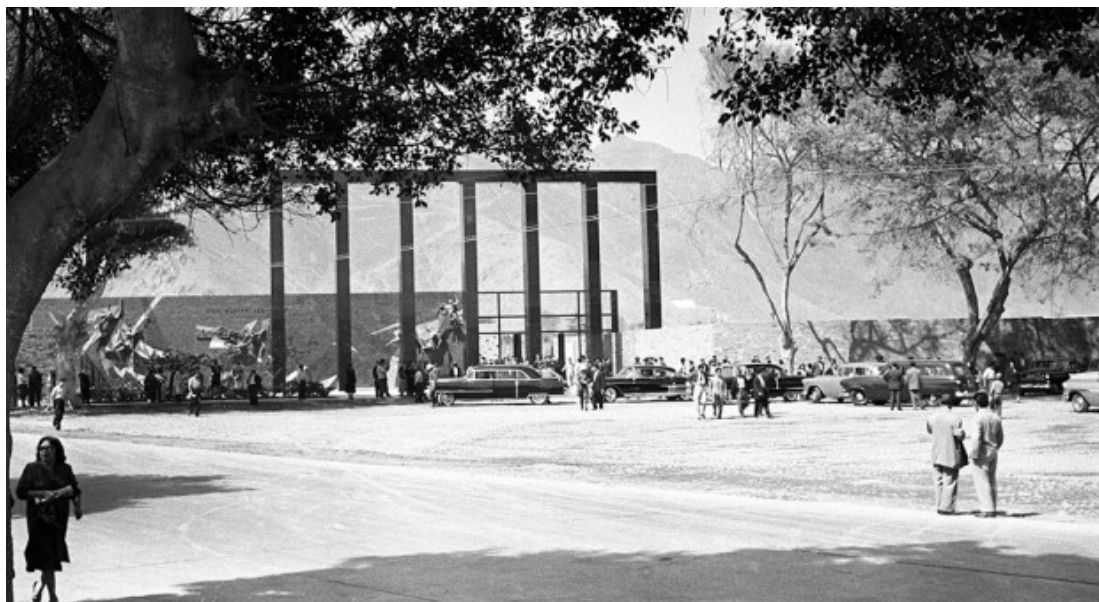
En 1955 el antiguo cementerio de Lima, el Presbítero Maestros,¹² superó su capacidad, por lo que el presidente Manuel Odría impulsó la construcción de uno nuevo ubicado frente al anterior, en el fundo

FIGURA 3

Vista interior de la iglesia San Felipe, con esculturas y mosaico instalados. Fuente: *El Arquitecto Peruano* n.º 252-253-254, julio-agosto-septiembre de 1958.

11 Integraron la Agrupación Espacio: Luis Miró Quesada, Paul Linder, Adolfo Córdova, José Polar Zegarra, José Sakr, Carlos Williams, Gabriel Tizón Ferreyros, Juan Benites, Miguel Bao Pauba, Mario Gilardi, Enrique Oyague M., Roberto Wakeham, Oscar Vargas Méndez, Luis Vásquez, Wenceslao Sarmiento, Luis Dorich, Renato Suito, Eduardo Neira Alva, Jorge Garrido Lecca, Ricardo Malachowski Benavides, Alberto Seminario, Guillermo Proaño, Luis Maurer, Fernando Sánchez Griñán, Ramón Venegas Deacón, Jorge de los Ríos, Gerardo Lecca, Teodoro Scheuch, Henry Biber, Juan José Dávila, Hilde Scheuch, Raúl Morey, Alberto Aranzaens, Samuel Pérez Barreto, César de la Jara, Xavier Abril, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueiras, Raúl Deustua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Herman, Leopoldo Chariarse, Miguel Grau Schmidt, Joao Luiz Pereira y Luis León Herrera.

12 Inaugurado en 1808 bajo la dirección del virrey Abascal, es el principal cementerio de la capital peruana por su larga historia y su conformación estilística.

**FIGURA 4**

Día de inauguración del cementerio El Ángel, 27 de junio de 1959.

Fuente: Archivo El Comercio.

Ancieta Alta. El encargo fue entregado a los arquitectos Luis Miró Quesada y Simón Ortiz, quienes lo planificaron en tres partes, con una capacidad total de 80 000 nichos. Diseñado tomando como modelo otros cementerios europeos, mantiene un lenguaje limpio y ordenado, busca el ahorro de espacio y le dedica un cuidado especial a la portada, definida con un pórtico de siete columnas con un mural ornamental designado a partir de un concurso público ganado por Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo (El Comercio 2019: s. n. p.) (figura 4).

La forma arquitectónica propuesta por Miró Quesada para la portada del cementerio mantiene las características de la arquitectura moderna: concibe una columnata unida por una viga superior, formas limpias y regulares con un trazo racional, un elemento arquitectónico para remarcar el ingreso y definirlo como un hito en el espacio. Detrás de este elemento de recibimiento, separado del mismo, queda un muro que continúa al nivel de la puerta enrejada y acoge el mosaico y las esculturas de los artistas. Estos dos elementos manifiestan simpleza en un sentido *miesiano*, con líneas pulcras y un equilibrio visual y geométrico remarcable (figura 5).

Es sobresaliente la capacidad de la intervención artística para integrarse con una propuesta arquitectónica tan ajustada. En la obra «El ángel del juicio», Roca Rey propone un lenguaje de imágenes estilizadas de ángeles en procesión acompañando a un cuerpo. Son figuras en movimiento, en diferentes posiciones, con un comportamiento que se podría decir festivo, una danza, tocando instrumentos y manifestando respeto al hombre difunto. Cuerpos esbeltos y formas curvas, que contrastan con la ortogonalidad de la arquitectura y le dan fluidez al conjunto, de una forma natural.

Acompaña a la obra de Roca Rey un mural en mosaico de Fernando de Szyszlo, con imágenes abstractas que siguen y apoyan el movimiento de las esculturas, en tonos grises con detalles dorados que combinan

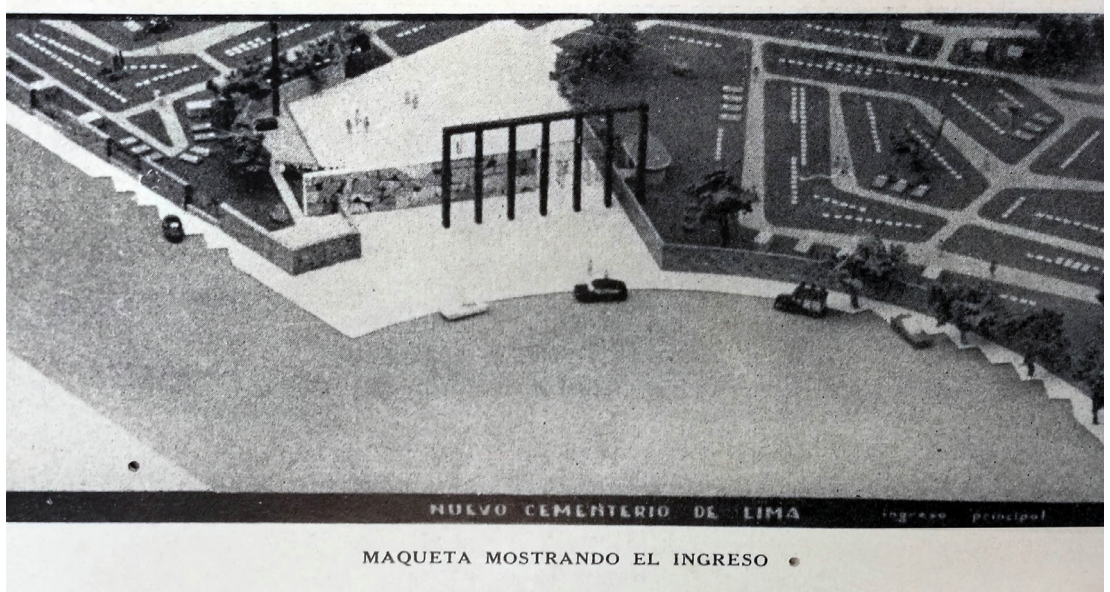
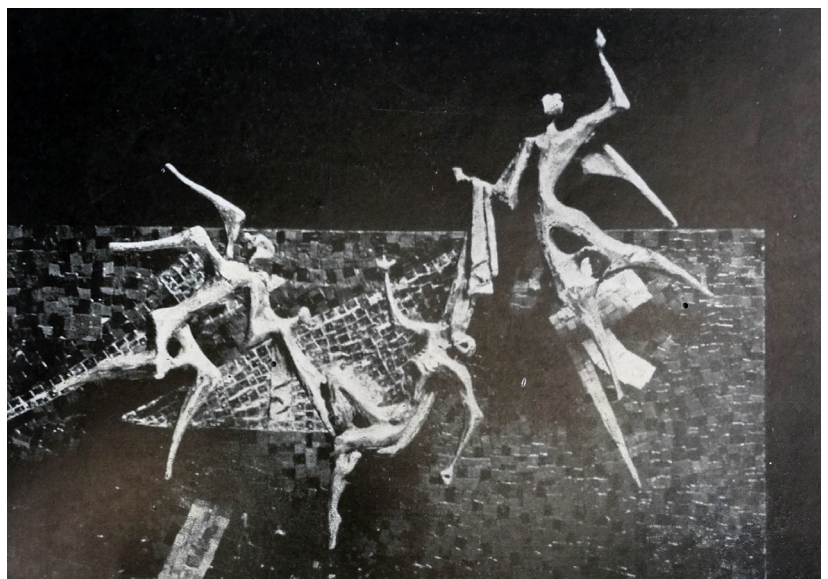
**FIGURA 5**

Foto de la maqueta presentada por Luis Miró Quesada para el ingreso al nuevo cementerio El Ángel. Fuente: *El Arquitecto Peruano* n.o 234-235-236, enero-febrero-marzo de 1957.

**FIGURA 6**

Propuesta presentada por Fernando de Szyszlo y Joaquín Roca Rey para el mural de la portada del cementerio El Ángel. Fuente: *El Arquitecto Peruano* n.o 234-235-236, enero-febrero-marzo de 1957.

armoniosamente con las figuras de bronce negro, reforzando así la idea de movimiento. Es notoria la estrecha colaboración al momento de crear la imagen, una composición artística que no podía estar desligada: las figuras son para el fondo y el fondo es para las figuras (figura 6).

Esta portada es un ejemplo de cómo el arte y la arquitectura pueden resolver pertinentemente un espacio público. La estética generada por las formas arquitectónicas y los motivos artísticos marca el ingreso al cementerio, dándole dignidad sin ostentar ni ser invasivo con respecto al entorno. Los ideales de la Agrupación Espacio se pueden resumir en este conjunto de elementos: la arquitectura moderna, de limpia carga visual, apostando por un minimalismo formal, acompañada por una pieza de arte que, a pesar de contrastar en apariencia, mantiene un mismo lenguaje estableciendo una nueva relación entre fondo y forma, lleno y vacío, arte y arquitectura.

Una visión desde el arte: las ideas de Adolfo Winternitz

Adolfo Winternitz impulsó la integración de las artes, tema siempre presente en sus obras y discursos.¹³ Para él, arte y arquitectura estuvieron integrados en el pasado, hasta que el arte se convirtió en un simple adorno. Sugiere que la arquitectura moderna permite volver a una integración pura, en donde el arte puede trabajar las superficies del espacio arquitectónico para crear ambientes dignos para el ser humano, ya sea «para vivir mejor, para trabajar mejor o para orar mejor, o inclusive para la salud» (1992). Winternitz sugiere que la integración no solo debe suceder entre arte y arquitectura, sino también entre la arquitectura y la sociedad, o entre el arte y el ser humano. Todo se integra, todo debe ser parte de una unidad (Castrillón 2001: 71-76).

Para comprender el aporte de Winternitz a la integración artística es posible revisar sus años de docencia en la Facultad de Arte PUCP, donde dictó el curso Integración de las Artes. Ahí los alumnos aprendían a trabajar entre el arte y la arquitectura, desde el momento de recibir el encargo hasta la obra terminada (figura 7). Winternitz buscaba una «creación conjunta con el arquitecto y otros artistas —pintores, escultores, mosaiquistas y vitralistas— de un ambiente significativo de valores» (1992). Lo artístico, sugiere Winternitz, debe invitar a contemplar, mas no a distraer. Lo más difícil e importante es ponerse al servicio uno del otro: el artista, de la arquitectura; y el arquitecto, del arte, dejando de lado lo personal (Rodríguez 1994: 25-28).

Winternitz fue y es un referente para el arte religioso; su fuerte credo hizo que sus mayores obras se encuentren en iglesias o representen imágenes religiosas. Los vitrales son su máxima expresión y en ellos muestra algo más que arte: se refleja parte de su vida (Winternitz 2013: 298) (figura 8). Por eso fundó en 1959 la agrupación Renovare, entidad que reunía «a los artistas y a las personas interesadas en la creación, renovación y dignificación del arte religioso en nuestro medio» (El Comercio 1959). Entre sus mayores obras recordamos el vitral del coro de San Pedro Mártir en Madrid, los catorce vitrales de la iglesia Santa Rosa en Lima, los vitrales del Templo Votivo de Maipú (Chile) y los vitrales de la iglesia

¹³ Adolfo Winternitz (1906-1993) nació en Viena. Tras aprender el oficio de artista viajando por Europa se estableció en Italia, donde tuvo un acercamiento especial al arte religioso. Estudió los mosaicos bizantinos, los vitrales góticos y los murales renacentistas. Por la amenaza de la Segunda Guerra Mundial, en 1938 llegó al Perú y forjó un fuerte vínculo con la Iglesia católica (Winternitz 2013: 19-75). En 1940 se fundó la Academia de Arte Católico, luego Facultad de Arte PUCP, bajo su dirección; allí ejerció como profesor y, posteriormente, como decano.



FIGURA 7
Adolfo Winternitz con sus alumnos del curso "Integración de las Artes", 1985. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

Lima, Domingo 2 de Diciembre de 1961

... el maestro frente a una de sus obras ...

Adolfo Winternitz es un artista cuyo trabajo pasa inadvertido para el público y la crítica habituados al convencionalismo artístico. Director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica de Lima, profesor de pintura, cuya enseñanza muestra su fruto en una generación de artistas peruanos (Piqueras, Soyado, Susana Falak y otros); animador del Grupo "Renovare" de arte sacro, conferenciante de nota, Winternitz es, ante todo, uno de los vitralistas más notables en el arte cristiano contemporáneo. La pasión que nutre su trabajo y el cargo que ha alcanzado Winternitz como vitralista se fundan en la unidad absoluta que existe entre su arte religioso y su actividad artística. El vitral — el arte sacro en general — es para Adolfo Winternitz la forma luminosa que le sabe dar a su imperativo religioso.

El renacimiento del arte del vitral se debe en nuestros días a la aparición de circunstancias semejantes a las que lo hicieron nacer, en el siglo XI. En nuestra época, como entonces, se hace un uso extensivo del

EXPRESO

2 - LA NACION - 8 - Agosto - 1962

"Asistimos a una resurrección del vitral", dijo profesor Winternitz

El especialista peruano explicó a LA NACION las nuevas técnicas que hacen del vitral un complemento esencial de la arquitectura moderna.

El vitral, que antes marginado de vitreros y sus maestros, como un simple adorno de ornamentación de la fachada, ha experimentado, por el momento, un período de renovación artística. Este período se debe a un grupo de artistas que, en un momento de mayor sensibilidad, han dado origen a un nuevo tipo de vitral, que no sólo es una obra de arte, sino también un elemento de la arquitectura moderna. Este nuevo tipo de vitral, que se ha desarrollado en los últimos años, ha permitido que el vitral sea considerado como un elemento esencial de la arquitectura moderna. Este nuevo tipo de vitral, que se ha desarrollado en los últimos años, ha permitido que el vitral sea considerado como un elemento esencial de la arquitectura moderna.

... Tiene un alto carácter decorativo y funcional. Este tipo de vitral, que se ha desarrollado en los últimos años, ha permitido que el vitral sea considerado como un elemento esencial de la arquitectura moderna.

ARTISTA Y MAESTRO

Con esta palabra, explicó a LA NACION el especialista en vitral, Adolfo Winternitz, profesor de pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica de Lima, cuando se le preguntó por qué se ha producido una resurrección del vitral en la actualidad.

... Este tipo de vitral, que se ha desarrollado en los últimos años, ha permitido que el vitral sea considerado como un elemento esencial de la arquitectura moderna.

EL VITRAL CONTEMPORÁNEO

Los vitralistas de hoy, más interesados en la función que en la decoración, han desarrollado un nuevo tipo de vitral, que no sólo es una obra de arte, sino también un elemento de la arquitectura moderna. Este nuevo tipo de vitral, que se ha desarrollado en los últimos años, ha permitido que el vitral sea considerado como un elemento esencial de la arquitectura moderna.

Per
Carlos
Rodríguez
Savadora

WINTERNITZ

y el vitral contemporáneo

FIGURA 8
Recortes periodísticos de los diarios La Nación y Expreso, con entrevistas a Adolfo Winternitz sobre su trabajo vitral, el arte sacro y la integración de las artes, 1961-1962. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

FIGURA 9

Anna Maccagno y Adolfo Winternitz trabajando en los vitrales en vidrio-cemento y vidrio-emplomado para la parroquia San Antonio de Padua, creados por el maestro Adolfo Winternitz. 1967. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño PUCP.



San Antonio de Padua en Lima. Est e último refleja con fuerza los ideales de Winternitz sobre la integración de las artes.

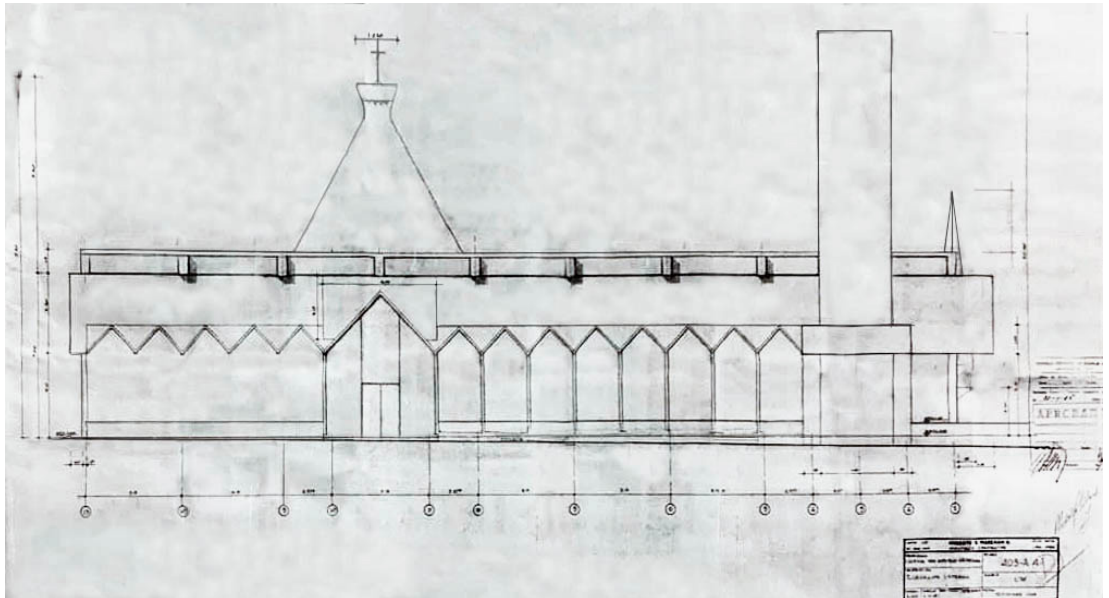
En 1968, el arquitecto Roberto Wakeham¹⁴ recibió el encargo de proyectar una iglesia «artística» para la parroquia de San Antonio de Padua; reunió, entonces, a un equipo de artistas que trabajaran coordinadamente los aspectos necesarios para una iglesia de este tipo. Dicho equipo lo conformaron Anna Maccagno¹⁵ y Adolfo Winternitz, quienes siguieron el concepto de la integración de las artes en la arquitectura religiosa (figura 9).

La iglesia, que evidencia referencias *lecorbusianas*, construida con concreto y ladrillo caravista de diversos tamaños, está conformada por volúmenes de carácter escultórico que se interceptan y generan una espacialidad importante, subdivisiones que se alejan de una concepción tradicional para orientarse a un espacio multidireccional y fluido que manifiesta la estructura y textura del concreto (figura 10). El arquitecto concibe tres naves: una principal acompañada de una más pequeña, y otra secundaria que posibilita su uso de un lado o del otro, o simultáneamente. Junto con esto se acerca el altar a la gente, lo que permite tener una relación más directa entre el celebrante, lo sacro y el pueblo (Vidal 2004: 65-68).

El aspecto más importante es la armonía lograda entre la arquitectura y las creaciones artísticas. Es fundamental la incidencia de la luz, que ingresa desde arriba y lateralmente para que los vitrales de Adolfo Winternitz le otorguen al lugar un sentido particular. La arquitectura se levanta dejando grandes ventanales que pueden estar acompañados por vidrios; esto es lo que pasa en la iglesia San Antonio, con tres conjuntos de vitrales de vidrio-cemento.¹⁶ El «Magnificat», el «Padre Nuestro» y el «Por Cristo, con él y en él», irradian de colores el ambiente, le dan calidez al concreto expuesto y se reflejan sobre el piso lúcido. El «Magnificat» está compuesto por ocho cuerpos que cubren por completo el muro

¹⁴ Arquitecto peruano, trabajó con Le Corbusier en París y al volver a Lima desarrolló proyectos de lenguaje moderno. Entre sus obras más destacadas figuran la casa Truel, el auditorio del colegio Santa Úrsula, el Monasterio de Belén, el colegio Santa Isabel de Hungría y la iglesia San Antonio de Padua.

¹⁵ Originaria de Roma, escultora y maestra de la Facultad de Arte de la PUCP, en su obra artística destacan los temas religiosos. Mantuvo un fuerte vínculo laboral y discursivo con Adolfo Winternitz.

**FIGURA 10**

Elevación lateral del proyecto para la iglesia San Antonio de Padua, de Roberto Wakeham, 1967. Fuente: Archivo de la Municipalidad de Jesús María.

lateral siguiendo el perfil dentado triangular del techo. Los colores dominantes son el azul, el blanco y el dorado, que representan, como dice su nombre, el cántico de la Virgen María. Este se complementa con el «Padre Nuestro», que de forma horizontal ilumina desde arriba a los fieles, dejando matices entre las vigas del techo. Al lado del altar se encuentra la tercera obra, «Por Cristo, con él y en él», que recibe la luz del sol en la mañana (la del este) y que, con colores cálidos, resume el canon de la misa, sintetiza la función religiosa de la iglesia e irradia la zona central el día entero. Las tres piezas se ubican en lugares con una competencia específica para cada una, cumpliendo así una función práctica y expresiva.

Las esculturas de Anna Maccagno completan el espacio. En primer lugar, la figura de San Francisco, padre espiritual de San Antonio, que invita a los fieles a ingresar a la iglesia. Esta pieza estilizada, de bronce, dialoga con la textura áspera del concreto y resalta por su color y por los efectos de la luz. Frente a los vitrales de Winternitz, una pared de ladrillo es intervenida por una cinta de concreto que contiene el Vía Crucis, pequeñas composiciones simbólicas que representan, como dice el nombre, el camino de la cruz. En el altar se encuentra la tercera obra, un paralelepípedo de mármol con los nombres de los doce apóstoles grabados como cimientos de la función litúrgica.

Las obras incluidas en la iglesia San Antonio de Padua poseen una fuerte carga simbólica y espiritual que dignifica y le otorga valor al conjunto. Winternitz y Maccagno logran reflejar sus ideales; el arte se integra completamente a la arquitectura, los vitrales se convierten en paredes y los muros retoman valor con las esculturas, que individualmente también cumplen una labor específica. Esta arquitectura se vaciaría de sentido sin los elementos artísticos que la acompañan. Cada pieza agrega parte del carácter que requiere esta tipología, una atmósfera forjada por el contraste entre la penumbra de ciertos espacios y la iluminación multicolor de

16 La técnica del vidrio-cemento consiste en realizar un mosaico de vidrios de colores unidos con un vaciado de concreto, muy diferente al trabajo del vidrio pintado, técnica muy común en el Gótico.

otros. La colaboración armoniosa entre la creación integral del arquitecto, la interpretación sensitiva del artista y la libertad concedida por el cliente permiten que esta obra sea un referente de la integración de las artes, una muestra del potencial de la arquitectura cuando se interrelaciona con otras disciplinas.

Reflexiones finales

La iglesia San Felipe, de Paul Linder, es un ejemplo de cómo la arquitectura puede interactuar con la libertad artística, y de cómo el arte puede respetar los planteamientos arquitectónicos acompañándolos y acentuando sus cualidades. Esta relación dual funcionó gracias a la capacidad coordinada del arquitecto y los artistas, lejos del individualismo. Así, el arte se asocia a la arquitectura y se vuelve parte de esta para agregarle valor simbólico y estético.

La portada del cementerio El Ángel busca una arquitectura limpia, mínima y racional, acompañada por las formas del arte escultórico. Miró Quesada muestra sus ideas de arte y arquitectura: la pulcritud geométrica de su creación concuerda perfectamente con las formas desenvueltas de Szyszlo y Roca Rey, en un juego de contrastes formales, técnicos y estéticos que son inseparables. La arquitectura no tendría tanta relevancia sin el mural, y este no tendría la fuerza que tiene sin la arquitectura a la que acompaña.

Al integrar sus vitrales a la iglesia San Antonio de Padua, Winternitz exalta la calidad espacial de la arquitectura a través de la luz, los colores y el ritmo, y consigue así transformar el espacio en un ambiente sagrado, ajeno al desorden de la ciudad. Más que un complemento, las obras artísticas son parte de la arquitectura y enriquecen el carácter, la calidad espacial y la expresión tectónica como una sola entidad.

Los tres casos de estudio tienen intenciones semejantes, pero son de características variadas. En el primero, la iglesia San Felipe, arte y arquitectura se trabajaron en momentos distintos. En el segundo, el ingreso del cementerio El Ángel, un trabajo de carácter público plasmó un ideal propio de la Agrupación Espacio. En el tercero, la iglesia San Antonio de Padua, hay un esfuerzo conjunto y coordinado para lograr un exquisito proyecto artístico. Tres resultados diversos que por agregación, contraste o combinación definen distintas maneras de integrar arte y arquitectura.

A partir de la década de 1970 hubo una reducción significativa en la construcción de arquitectura religiosa. Asimismo, los resultados obtenidos pocas veces alcanzaron la calidad espacial y artística de los ejemplos estudiados. Se desarrolló arquitectura cuyos espacios litúrgicos se redujeron a construcciones de planta rectangular con escasa preocupación por el carácter y la condición «sagrada» del lugar. El arte sacro perdió importancia y muchas intervenciones en iglesias terminaron como modelos repetitivos.

El actual es un momento positivo para retomar lo mejor de la arquitectura moderna, entre ello, la integración entre arte y arquitectura. Para eso se requiere una labor más directa y constante entre artistas y arquitectos. Según Javier Maderuelo, el espacio es la esencia del arte y el valor de la arquitectura; no se define completamente uno sin la participación

generosa del otro (2008: 23-29). El arte en la arquitectura puede ser el paso conclusivo para lograr proyectos que nos permitan tomar nuevamente conciencia de las posibilidades y cualidades sensitivas, estéticas y espaciales que este vínculo, muchas veces fluctuante, nos puede ofrecer.

Bibliografía citada

- ARGAN, Giulio Carlo
2006 *Walter Gropius y la Bauhaus*. Traducción de Juan Baraja y Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores.
- CASTRILLÓN, Alfonso
2001 «Diálogo con Adolfo Winternitz». En Alfonso Castrillón, *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?*, pp. 71-76. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- EL COMERCIO
2019 «Los 60 años del cementerio El Ángel». *El Comercio*, Lima, 23 de junio. Consulta: 25 de junio de 2019. <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/60-anos-cementerio-angel-noticia-ecpm-647934>
1959 «Se forma en Lima entidad para renovar y alentar el arte religioso». *El Comercio*, Lima, 5 de octubre.
1947 «Manifiesto de la Agrupación Espacio». *El Comercio*, Lima, 15 de mayo.
- GIEDION, Sigfried
2009 *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Traducción y edición de Jorge Sainz. Barcelona: Reverté.
- KAHATT, Sharif
2011 «Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group: Architecture and the city in the Peruvian modern project». *Third World Modernism: Architecture, Development and Identity*. Nueva York: Routledge.
- LINDER, Paul
1958 «Unas reflexiones sobre el arte imaginario de nuestras iglesias». *El Arquitecto Peruano*, n.os 252-253-254, julio-agosto-septiembre.
1955 «Arquitectura y cristianismo». *El Arquitecto Peruano*, n.os 219-220-221, octubre-noviembre-diciembre.
1953 «Homenaje a Walter Gropius». *El Arquitecto Peruano*, n.os 188-189, marzo-abril.
1947 «La nueva iglesia de los misioneros del Sagrado Corazón». *El Arquitecto Peruano*, año XI, n.º 118, mayo.
- MADERUELO, Javier
2008 *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- MARTUCCELLI, Elio
2017 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Segunda edición. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- MEDINA, Joaquín
2018a *Walter Gropius: ¿qué es arquitectura? Antología de escritos*. Barcelona: Reverté.
2018b «Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú». *Ra. Revista de Arquitectura*, n.o 6, pp. 71-82. Navarra.
- MIRÓ QUESADA, Luis
2014 [1945] *Espacio en el tiempo. La arquitectura moderna como fenómeno cultural*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROCA REY, Joaquín
1958 «Los doce apóstoles de San Felipe». *El Arquitecto Peruano*, n.os 252-253-254, julio-agosto-septiembre.
- RODRÍGUEZ, Carlos
1994 «Adolfo Winternitz y las artes». *Textos-Arte*. Lima, n.º 2, pp. 23-28.
- TAFURI, Manfredo
1970 *Teorie e storia dell'architettura*. Segunda edición. Bari: Laterza.
- UGARTE, Juan Manuel
1970 *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Peruarte.
- VIDAL, Miguel Ángel
2004 *Crisis tipológica en las iglesias de Lima en el siglo XX*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- WINTERNITZ, Adolfo
2013 *Memorias y otros textos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
1992 «La integración de las artes a la arquitectura». En transcripción del programa *Arquitectura en la radio*. Radio Sol/Armonía, 13 de enero.



ARQUITECTURA, MUSEOGRAFÍA Y CURADURÍA CONTEMPORÁNEA EN LIMA

Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo

Luis Iriarte

Resumen

Este artículo ofrece una visión panorámica de la museografía y curaduría contemporánea en relación con el proyecto arquitectónico de los museos de Lima. Si bien los tres aspectos están presentes en diversos museos, se revisará el diálogo existente entre ellos y cómo se encuentran encaminados. Se abordarán casos cuya museografía ha sido intervenida a partir de 1990 y que pertenecen a dos tipologías distintas: por un lado, el proyecto arquitectónico diseñado como museo; y por otro, el edificio adaptado. En el primer caso, se analizarán el Lugar de la Memoria (LUM) y el Museo de Arte de Lima (MALI); y en el segundo, el Museo Larco. Finalmente, se ensaya un diagnóstico museográfico que resalta el valor de cada caso, de modo que puedan ser tomados como referencia.

Palabras clave: museografía, curaduría, arquitectura, museos, Lima.

Abstract

This article offers a panoramic view of contemporary museography and curatorial practices in Lima in relation to the architectural project of museum buildings. Although these three components are present in many institutional museums, this essay reviews the existing dialogue between them and how they are directed. This article addresses the cases of museums whose museography has been modified since 1990, and that belong to two different typologies: on one hand, the architectural project designed to be an institutional museum, and on the other hand, the building adapted and transformed into one. For the first case, Lugar de la Memoria (LUM) and the Lima Art Museum (MALI) are analyzed, and for the second, the Larco Museum. Finally, a diagnosis of the museum design is obtained, emphasizing the value of each of the three components to be taken as a reference.

Luis Iriarte

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. En 2019 formó parte del equipo de LLAMA Architecture & Urban Design y del equipo del Museo de Arte de Lima MALI. Trabaja en PROLIMA. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2017-2.

Keywords: museography, curatorship, architecture, museums, Lima.

ARQUITECTURA, MUSEOGRAFÍA Y CURADURÍA CONTEMPORÁNEA EN LIMA

Relaciones entre el proyecto arquitectónico y el museo

Luis Iriarte

Introducción

Para conocer el estado actual de la museografía en Lima, en este artículo se abordan tres casos específicos: el Museo de Arte de Lima (MALI), el Lugar de la Memoria (LUM) y el Museo Larco. Se consideran estos tres debido al reconocimiento y la importancia nacional que han adquirido y mantenido a través de los años. A estos les corresponden distintos entornos de surgimiento: el MALI y el LUM se diseñaron como espacios expositivos; el Museo Larco, en cambio, es un inmueble adaptado. Asimismo, se amplía la investigación generando una mirada crítica hacia la museografía contemporánea en relación con el proyecto arquitectónico. En el ámbito local, pocos museos se preocupan por el diálogo entre la museografía y la arquitectura.

Se consideran distintos aspectos museográficos de esos tres casos, a partir de la década de 1990. Previamente, en el Perú existía una suerte de aislamiento por parte de las artes visuales, en comparación con otros países de América Latina. Esto pudo deberse a la crisis económica de los años 1980 y a la falta de iniciativa para promover las artes visuales. Recién en la década de 1990 se inició la implementación de una escena artística más estructurada, respaldada en la progresiva introducción de la imagen del curador y del museógrafo (Trivelli y Villacorta 2004: 174-176).

Del mismo modo que en la arquitectura, un planteamiento museográfico debe contar con una idea inicial y una estrategia de diseño; es un proceso complejo que implica la participación de diversos agentes. En ese sentido, ¿cuán trascendente es el diálogo entre el curador, el museógrafo y el arquitecto (o proyecto arquitectónico) durante el período del montaje? La museografía es un trabajo en conjunto entre el curador y el museógrafo; ambos deben contar con creatividad, conocimiento y precisión al plasmar sus ideas en una exposición. La arquitectura es el tercer elemento en tensión.

Es importante definir algunos enfoques sobre el panorama museográfico. Para ello, nos remitimos a cuatro modos de concebirlo que tienen aspectos tanto favorables como negativos. En primer lugar, la «nueva museología», impulsada por los estudios realizados por Georges H. Rivière, y que sirvió como tendencia a los museos en los años setenta.

En segundo lugar, el concepto que nace frente a la nueva museología: la «museología crítica», propuesta por Carla Padró en *Museología crítica y arte contemporáneo* (2003), libro dirigido por Jesús-Pedro Lorente y compuesto por textos de diversos autores, en torno a la museología y museografía actual. En tercer término, la «museología de enfoque» mencionada por Javier Zubiaur en *Curso de museología* (2004), que hace referencia a teóricos como Jean Davallon y Francisca Hernández; y, por último, la crítica planteada por Alfonso Castrillón en *La museografía como método* (1983).

Conceptos de crítica y museografía

En primer lugar, resulta importante diferenciar los conceptos *museología* y *museografía*. Por un lado, la *museología* es la ciencia del museo; estudia su historia y su razón de ser, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, así como la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos (Desvallées y Mairesse 2010: 57-60). Nace alrededor del siglo XVIII, tras la Revolución Francesa. Por otro lado, la *museografía* es la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y el ordenamiento de las instalaciones científicas de las instituciones (Desvallées y Mairesse 2010: 55-57). Este término es más reciente: surgió a inicios del siglo XX. Si bien son conceptos distintos, se complementan: la museología vendría a ser un soporte teórico del proyecto museístico; y la museografía, la parte práctica de este.

Planteando la necesidad de una «nueva museología», Georges H. Rivière, museólogo preocupado por la separación entre los ciudadanos y las instituciones museísticas del siglo XX, afirma que una exposición debe entenderse como un documento reflejo de una cultura y sociedad (en Zubiaur 2004: 56).

Carla Padró precisa, apelando a la «museología crítica» —que nace en la década de 1980—, que los museos no deben ser instituciones de saber disciplinario; es decir, que no se debe adoctrinar al visitante, pues con ello se genera un rol pasivo. De lo contrario, la museología se convertiría en un relato descriptivo, y haría que los objetos se coloquen y reproduzcan sin que se obtenga un enunciado total. El lugar podría convertirse en un espacio meramente estético (Padró 2003: 51-58).

Sobre la «museología del enfoque» o del «punto de vista», Francisco Zubiaur sostiene que esta visión busca generar en el visitante una experiencia multisensorial, dotándolo de un entorno hipermediático que tenga en cuenta elementos que impliquen la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto. De este modo, el visitante deja de ser seducido por una muestra estética y se concentra en un espacio expositivo novedoso. La exposición museográfica se convierte en un medio interactivo con el público, que asume un papel protagónico en la exposición (Zubiaur 2004: 59-60).

Comprendiendo la «museografía como método», Alfonso Castrillón sostiene que el diseño museográfico no es solo una organización plástica

de espacios, es decir, una concepción basada en el habitual esteticismo. Explica que la museografía adquiere una articulación espacial, y de ahí su valoración con los elementos museográficos, cuando se cuenta con una explicación científica de los objetos. Los objetos culturales de las exposiciones no deben encontrarse aislados unos de otros; deben formar parte de una cadena de relaciones al momento de ser vinculados mediante su historia o alguna explicación con discernimiento (Castrillón 1983: 10-14).

Museografía y arquitectura, un solo elemento. Museo Larco

El Museo Larco lo fundó Rafael Larco Hoyle el 28 de julio de 1926, en la hacienda Chiclín, Trujillo, y a inicios de la década de 1960 fue trasladado a Lima. Inicialmente, Larco Hoyle pensó en construir un edificio nuevo para acogerlo; sin embargo, adquirió un inmueble perteneciente a los señores Luna Cartland y dispuso ciertas adaptaciones para convertirlo en museo, así como planteó el contenido y la distribución del primer proyecto museográfico (Larco 1964: 20).¹

Desde la instalación del Museo Larco en Lima hasta el año 2000 se hicieron mínimas alteraciones en la museografía, si bien a partir de ese año se incorporaron exposiciones temporales. Según Ulla Holmquist, antes curadora del museo, esto —que fue posible gracias al desmontaje de la «Sala de las Momias»— permitiendo así observar la interacción entre el público y la nueva colección que se incorporaba.² Como señala el arquitecto y museógrafo Lorenzo Salinas, encargado de la remodelación concluida en 2010, «estas exhibiciones temporales generaban que se habilitaran zonas fuera del circuito habitual para exponer ciertos estudios recientes o piezas resaltantes descubiertas en la época».³

Gracias al éxito de las salas temporales se planteó una gran remodelación del museo. Para el diseño museográfico se convocó a un grupo de jóvenes arquitectos —Lorenzo Salinas, Hugo Fiestas y Gisela Montes— y para la curaduría, a Ulla Holmquist. Este grupo se había encargado anteriormente de la «Sala erótica precolombina», en el mismo museo. En 2007 se inició la remodelación, con un incremento significativo del área de exhibición y un techado termoacústico en la terraza posterior de la casona. Finalmente, la remodelación se concluyó a mediados de 2010 (figura 1).

El planteamiento curatorial del Museo Larco se divide en tres partes: «Introducción a la cosmovisión andina», «Sacrificios/ceremonias» y «Orfebrería». En estas, un aspecto importante es el nivel visual a escala humana. Como señala Lorenzo Salinas, «Se ha tratado de colocar las piezas más importantes y llamativas al nivel de horizonte del visitante».⁴ De este modo, las vitrinas colocadas mantienen un eje visual (horizontal) a un metro y cincuenta de altura. La curaduría se encargó de ordenar los temas y contenidos de forma comprensible y pausada, pues la anterior museografía era sumamente técnica y sus contenidos estaban aglomerados.

En el sector «Introducción a la cosmovisión andina» se encuentra la «Sala introductoria a la creación del museo», que explica conceptos a

1 La casona se construyó aproximadamente en el año 1700. Larco Hoyle modificaría sus rejas, puertas, columnas, vigas y ménsulas con elementos extraídos de la casa señorial de los marqueses de Herrera y Villahermosa, en Trujillo (Larco 1964: 20).

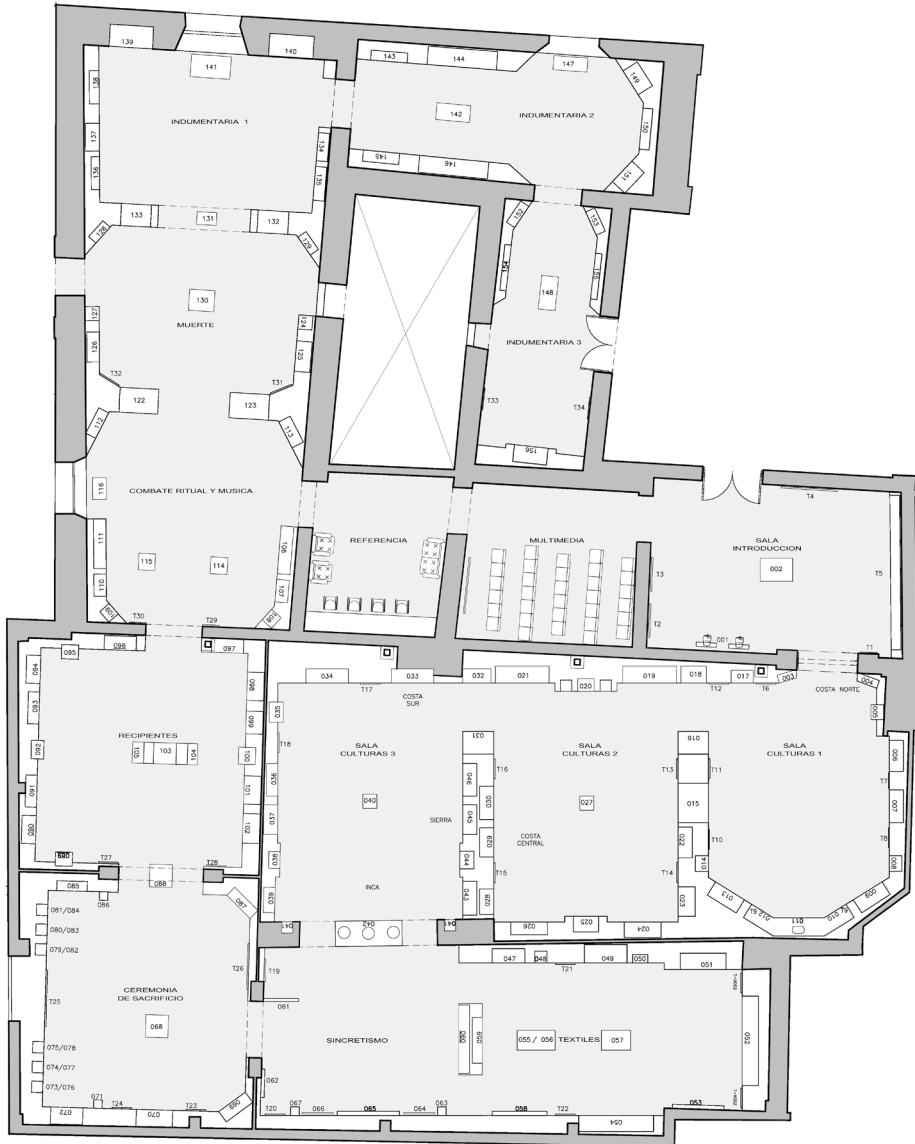
2 Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017. Ulla Holmquist es arqueóloga por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en Museología por la University of New York. Actualmente, se encuentra a cargo de la Dirección Cultural del Museo Larco.

3 Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

4 Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

FIGURA 1

Plano de la museografía de la exposición permanente del Museo Larco. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.



ESCALA 1/100
0 1.0 2.0 3.0 4.0 5.0m

través de infografías colocadas en los muros, iconografías y líneas temporales que ubican al visitante dentro del espacio. La «Sala de las culturas» está subdividida en tres espacios sin acentuar la percepción de cerramiento gracias a que los tabiques no llegan al techo. Con una disposición cronológica de las piezas, esta sala cuenta con urnas empotradas a muros que se mimetizan con el inmueble y generan un solo lenguaje entre museografía y edificio. En cierta medida, si bien este tipo de diseño ya estaba presente en el planteamiento previo, de Larco Hoyle, la nueva propuesta lo potenció (figura 2).

En la «Sala de ceremonia del sacrificio», el concepto de ofrenda es el tema principal. Entre muros de color rojizo, el discurso parte de una pieza central: un cerámico mochica (figura 3). De este se extraen ciertos elementos iconográficos y se coloca el *roll-out*⁵ en el muro posterior; así se generan relaciones con otros cerámicos ubicados en distintas vitrinas. De esta forma, con el contenido de la colección se ha generado un discurso también gráfico, cercano al público. Ya en la «Sala de recipientes ceremoniales» el discurso está vinculado a lo mágico-religioso (o ritual) en algunas culturas precolombinas. Esta sala de color negro, que adquiere un tono de luz más oscuro, revisa el concepto de religiosidad y resalta los colores naturales de las piezas, derivados de la aleación, la plata y el oro.⁶ Debido a que las piezas deben estar agrupadas, la museografía lo resuelve con un diseño de vitrinas separadas.

El tercer sector, dedicado a la orfebrería, está compuesto por espacios que exhiben indumentaria perteneciente a un señor chimú. La museografía sigue el sistema de urnas empotradas en los muros e incluye maniqués para mostrar joyas precolombinas como coronas, diademas, pectorales, orejeras, narigueras y ornamentos coxales, entre otras. Finalmente, la «Sala del ajuar chimú» concluye el recorrido con un muro dorado, de piso a techo, con una vitrina vidriada donde se exhibe la pieza más importante de la colección, el ajuar. Los museógrafos quisieron que esta pieza adquiriera una particular jerarquía, por lo que se exhibe en un muro más alto.

Según los profesionales responsables, Ulla Holmquist y Lorenzo Salinas, el diálogo entre curadora y museógrafos fue fluido y fructífero. Como museógrafo, Salinas se dedicó en detalle al interior de cada vitrina, siempre en diálogo con Ulla Holmquist. Cada vitrina, siguiendo un tema puntual, se diseñó específicamente para la pieza que albergaría. Holmquist afirma que «la implementación museográfica podía ser ajustada o modificada siguiendo la propuesta curatorial. Por ejemplo, podía sugerir la adhesión de un *roll-out* para cierta pieza en vez de una vitrina y esto se integraba al proyecto».⁷ Para el interior de las vitrinas se resaltaron algunas piezas con desniveles y alturas. Así, según Salinas, «podía sugerir la anulación de alguna pieza por percance de espacio y se conversaba. Muy raros fueron los casos».⁸

Al ser un inmueble preexistente, el Museo Larco no se proyectó con los requerimientos técnicos para una exhibición. No obstante, el respeto a la arquitectura, la adecuación espacial y la integración museográfica con el edificio producen una atmósfera propicia (figura 4). En el sector incluido en la última remodelación, señala Holmquist, «se buscó conseguir lo más

5 El *roll-out* es la iconografía o figura que se extrae de una pieza, en este caso, precolombina —vasija, cerámico, prenda, etcétera—, con el fin de utilizarla en una muestra museográfica o publicación.

6 El Museo Larco cuenta con numerosas piezas mochicas, pues su fundador, Rafael Larco Hoyle, se dedicó a investigar las culturas del norte del país.

7 Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017.

8 Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.



FIGURA 2
El elemento museográfico divide dos espacios al incorporarse a la arquitectura. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú.



FIGURA 3
Tonalidad de la sala, de color rojizo, en representación de la ritualidad y el sacrificio. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú.

**FIGURA 4**

Los muros empotrados que se incorporan no llegan al techo. Se respeta, así, la arquitectura. Fuente: Museo Larco, Lima-Perú.

parecido al piso de madera [de la casona] para que exista una continuidad en todo el desplazamiento del museo. No se buscaba romper el estilo ni la escala original de la casa, de modo que se tuvo que buscar un balance entre museografía y recorridos para que pueda ser fluido el tránsito de visitantes». ⁹ Por su parte, Salinas explica que el recorrido no resulta extenuante para el visitante, pues en ciertas zonas puede reposar, para luego continuar.

Si nos remitimos a la «nueva museología» de Rivière, en el Museo Larco el objeto es entendido como un producto cultural. Estas piezas, que dialogan entre sí, tejen una historia y crean un documento de vida acerca de la cosmovisión andina. La curadora Ulla Holmquist, responsable de los textos que acompañan a las piezas, buscó «mantener una relación pasado/presente de los conceptos, de modo que la persona pudiera sentirse identificada con su antepasado». ¹⁰ Considerando el concepto de «museología crítica» explicado por Padró, el Museo Larco no es una institución discursiva; no busca adoctrinar al visitante. Cada una de las piezas exhibidas forma parte de una colección que espera ser conocida y entendida por el visitante.

Refiriéndonos a la «museología del enfoque», según lo que explica Zubiaur, en el Museo Larco existen recorridos panorámicos desde distintos puntos en las salas. Esto se logra gracias a la transparencia entre la museografía y los espacios. Los espacios están adecuadamente iluminados y adquieren tonalidades favorables a la vista del visitante. Sobre un acompañamiento sonoro, Salinas señala que no se instaló un sistema de parlantes pues una red de cableado por el techo de la casona podría generar complicaciones. ¹¹

Por último, remitiéndonos al concepto de «museografía como método», de Castrillón, el Museo Larco cumple la función de generar cadenas de relaciones entre los objetos culturales. Estos no se encuentran aislados, por lo que se genera un sentido de secuencia y se dibuja una historia en el

⁹ Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017.

¹⁰ Entrevista con el autor, 22 de setiembre de 2017.

¹¹ Entrevista con el autor, 19 de octubre de 2017.

discurso. Si bien existe un estudio riguroso de cada pieza, acerca de su procedencia y su significado, este no se encuentra adjunto al rótulo técnico. El museo es un medio y un promotor; una de sus labores principales es animar al visitante a conocer más de lo que aprenda en la exposición.

El Museo Larco tiene un diseño que cabe resaltar. Las urnas empotradas en los muros, la creación de subespacios, los mobiliarios permeables entre salas, la direccionalidad de las luces y los desniveles se encuentran en armonía con el edificio. Su museografía dialoga con el proyecto arquitectónico gracias al mutuo respeto. La museografía y la arquitectura se convierten en un solo elemento.

Proporción, museografía y arquitectura. El MALI

El Palacio de la Exposición se inauguró en julio de 1872 con ocasión de la exposición «Gran muestra de artes, ciencias e industrias»; sin embargo, no es sino hasta 1955 cuando la Municipalidad de Lima cede el edificio al Patronato de las Artes para que cumpla su función actual como Museo de Arte de Lima. Así, el 10 de marzo de 1961 se inauguró oficialmente con la apertura de sus salas permanentes. Luego, en 1973, el Instituto Nacional de Cultura declaró el Palacio de la Exposición monumento histórico y Patrimonio Cultural de la Nación.

La museografía de los años sesenta para la exposición permanente era simple y básica: se dividían las áreas mediante paneles móviles, bastidores cubiertos con telas y sujetos por dos estructuras de fierro a una estructura de rieles. Ya en el año 2004 se invitó a arquitectos peruanos, con experiencia en museos, a participar en un concurso de remodelación, cuyo ganador fue Emilio Soyer. Como menciona el arquitecto Juan Carlos Burga, su propuesta —resumida en una sola lámina— mantenía una estructura organizada y un discurso claro, a diferencia del planteamiento previo.¹² Durante la remodelación, esa sección del museo estuvo cerrada por más de cinco años,¹³ tiempo durante el cual se repensó el guion museográfico y se adquirieron nuevas piezas para la colección. El equipo de curadores estaba compuesto por Cecilia Pardo (arte precolombino), Ricardo Kusunoki (arte colonial y moderno) y Natalia Majluf (directora). En el área de museografía se encontraban los arquitectos Juan Carlos Burga, Nelson Munares y Luisa Yupa. Finalmente, en agosto del 2015 se inauguró la nueva exposición permanente del Museo de Arte de Lima (figura 5).

La idea principal del discurso gira en torno al relato de una historia amplia: los 3000 años de arte en el Perú. Esto se aprecia en la exhaustiva labor de investigación y de síntesis del equipo de curadores. Asimismo, las piezas son variadas: cerámicos, tejidos, fotografías, dibujos en papel, pinturas y esculturas, diversidad considerada al momento de crear la propuesta curatorial. A partir de esto, se esbozaron las distintas salas siguiendo un eje cronológico: arte pre-colombino, colonial y moderno.

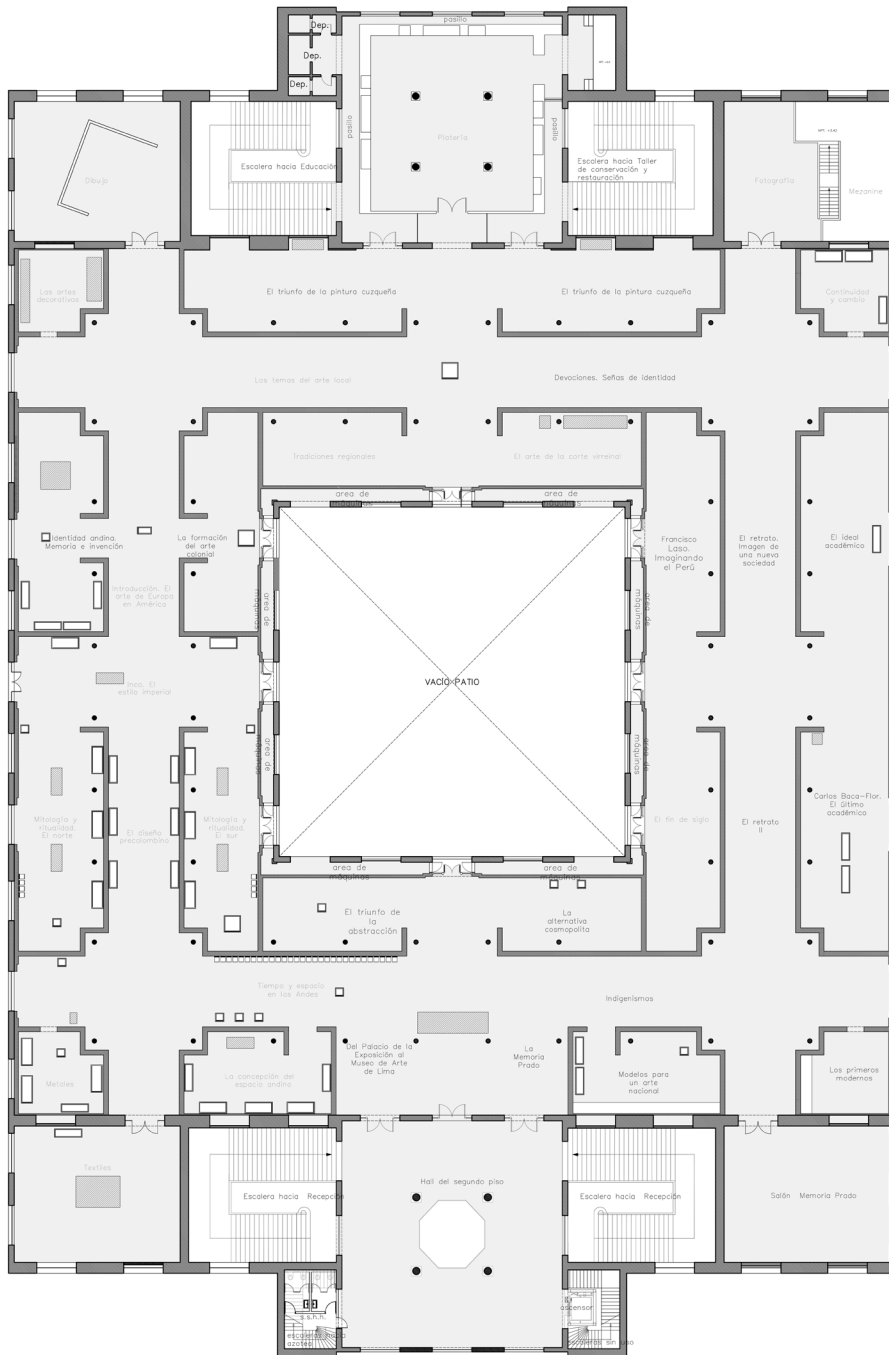
La sección de arte precolombino, bajo la curaduría de Cecilia Pardo, comienza con una línea de tiempo que representa, mediante la cerámica, las distintas tradiciones estilísticas. Señala Pardo que «se utilizó

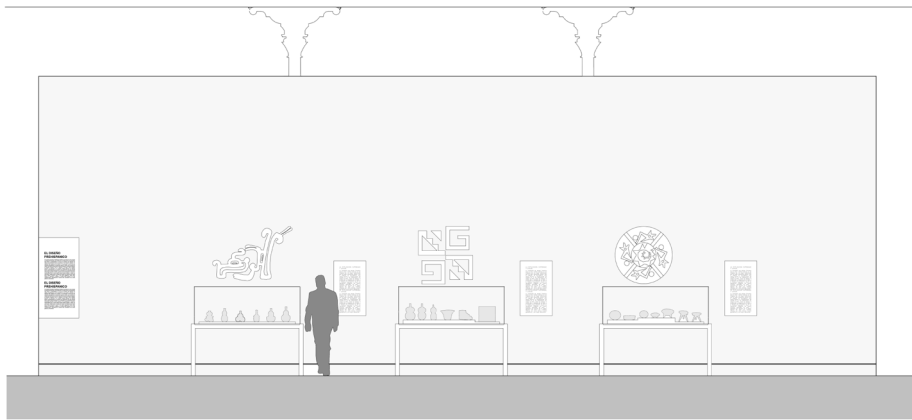
¹² Entrevista con el autor, 22 de noviembre de 2017. Juan Carlos Burga estuvo encargado de la remodelación museográfica del MALI en 2015.

¹³ En 2008 el museo cerró sus puertas al público; se reformuló la primera planta y la segunda se utilizó como bodega temporal. En 2010 reabrió parcialmente, con exhibiciones temporales, y se inició el proceso de renovación de sus salas permanentes, que concluyó con su inauguración en 2015.

FIGURA 5

Plano de la museografía de la exposición permanente del MALI. Fuente: Museo de Arte de Lima. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.



**FIGURA 6**

Corte de la sala «El diseño precolombino», con piezas, vitrinas y su relación con el *roll-out*. Elaboración propia, basada en un plano brindado por el Museo de Arte de Lima.

la cerámica, ya que fue el primer soporte de comunicación y difusión de mensajes en su período». ¹⁴ Esta sala, llamada «Tiempo y espacio en los Andes», adquiere dinamismo gracias a la ubicación de las urnas y las piezas en exposición. Seguidamente, en la sala «La concepción del espacio andino», se explica la adaptación al entorno y la comprensión del espacio desde la cosmovisión andina. Por su parte, la sala «Textiles», previa a la sala «Metales», está climatizada para cuidar los mantos e indumentarias. En el sector final se encuentran las salas «Mitología y ritualidad en el norte» y «Mitología y ritualidad en el sur», dedicadas a las culturas Moche y Nasca; seguidas por dos vitrinas dispuestas para piezas incas.

En cuanto al mobiliario, la mayoría son vitrinas lineales y funcionales, si bien, como señala Juan Carlos Burga, «tuvieron dos años de proceso para lograr el diseño final. Esas vitrinas tenían que ser sólidas, permanentes, fáciles de abrir y de limpiar». ¹⁵ La estructura es de fierro pintado y en la parte superior se usó cristal ultraclaro. Cecilia Pardo acota que «la museografía se trabajó, desde un inicio, con prototipos A, B, C y D, los cuales se adaptaban a todas las necesidades de tamaño requeridas para las distintas piezas» (figura 6). ¹⁶

En las vitrinas grandes, las de tipo D, por ejemplo, se colocan no menos de quince piezas, acompañadas por paneles de fondo con datos y textos. En la sala «El diseño precolombino» el *roll-out* está inspirado en la botella del entierro y se puede apreciar el tema de las conchas marinas, ya que se colocaron piezas con forma de esas coberturas acuáticas. Así se logra relacionar formalmente el espacio y las piezas. Asimismo, con el color —trabajado por la arquitecta Malvina Arrarte— se buscó un contraste entre las piezas y las tonalidades de las salas (figura 7).

La sección de arte colonial —bajo la curaduría de Ricardo Kusunoki y Natalia Majluf— incluye un núcleo de pintura del siglo XVII en las salas

¹⁴ Entrevista con el autor, 26 de octubre de 2017.

¹⁵ Entrevista con el autor, 22 de noviembre de 2017.

¹⁶ Entrevista con el autor, 26 de octubre de 2017.



FIGURA 7

Sala «Mitología y ritualidad en el sur». Trabajo de color entre piezas, museografía y arquitectura. Fuente: Edi Hirose *Exposición permanente*, Museo de Arte de Lima 2015. Museo de Arte de Lima. Archivo Institucional.



FIGURA 8

Los muros que se incorporan coinciden con el punto más alto de los vanos. Fuente: Edi Hirose *Exposición permanente*, Museo de Arte de Lima 2015 Museo de Arte de Lima. Archivo Institucional.

«La formación del arte colonial» e «Identidad andina, memoria e invención». En ellas se crearon subsecciones con temas referidos al imaginario y a la recomposición de identidades indígenas durante el período colonial. En ambas salas se buscó estructurar historias y trabajar en función de temas, ya que la cronología es compleja pues muchas obras no están firmadas ni fechadas. La propuesta museográfica incluye muebles de madera, como sillones, sillas y armarios, entre otros correspondientes al virreinato. Al finalizar este eje se encuentra la sala de iconografías locales y la sección referida a devoción de imágenes, esculturas y pinturas de la época colonial.

En la sección de arte moderno se implementó una sala dedicada a la gráfica que muestran elementos como revistas y periódicos. Como declara Kusunoki, «una misión del museo es ampliar el radio de lo que uno percibe como arte, más allá de la idea creada por las bellas artes sobre este».¹⁷ De este modo se posicionan otros soportes, más allá de la pintura. Finalmente, se cierra el discurso con la sala de arte abstracto. En estas salas se incluye vitrinas tipo C, también presentes en las salas de arte precolombino, buscando así continuidad en el mobiliario de todas las secciones.

Una de las virtudes del proyecto museográfico del MALI fue rescatar la galería típica del siglo XIX y XX.¹⁸ La propuesta respetó al edificio al no modificarlo y al ser exigente con la apariencia de los elementos museográficos y la arquitectura. Los paneles se separan de las columnas para no ocultarlas, logrando además una proporción oportuna del espacio y las alturas (figura 8). Como cuenta Burga, «Emilio [Soyer] quería que estos tuvieran una altura aproximada de 5,20 metros, coincidentemente con el punto más alto de los arcos». Además, el reforzamiento estructural que fue necesario resulta imperceptible al visitante. Por este motivo, los elementos se encuentran adecuadamente colocados en el espacio y estos no pasan desapercibidos frente a la potente arquitectura.

Según el concepto de «nueva museología», en el MALI se asumen los objetos de exposición como sensores culturales, sociales e históricos. Y si bien la historia tiene algunos vacíos, existe un interés por completarlos y tejer una narrativa continua. Sobre esto, dice Kusunoki: «Tenemos como idea principal hacer crecer la colección en esta línea para generar un contrapeso a toda la colección académica existente».¹⁹ Bajo el concepto de «museología crítica», el visitante del MALI que está frente a las piezas en exposición puede asumir un rol activo; los textos son claros y se entiende la relación del discurso y el recorrido.

El MALI también mantiene la idea referida a la «museología del enfoque». El visitante tiene una visión panorámica debido al diseño típico de galería. Sobre el aspecto sonoro, en algunas áreas este asume protagonismo. En la sala «Platería», por ejemplo, existe una subsala donde el audio y el video complementan las piezas. Considerando el concepto de «museografía como método», el MALI cumple la función de generar cadenas de relaciones entre los objetos culturales. En palabras de Ricardo Kusunoki, «Un espacio ejemplar en el que dialogan todo tipo de elementos es la sala de "Identidad andina, memoria e invención", ya que se combina pintura, tejido, cerámica y madera».²⁰

17 Entrevista con el autor, 16 de noviembre de 2017.

18 La galería típica del siglo XIX y XX, originaria de Europa, consta de espacios a modo de pasajes que ayudan a articular el complejo con otros espacios, teniendo como fin el paseo y la observación de obras de arte.

19 Entrevista con el autor, 16 de noviembre de 2017.

20 Entrevista con el autor, 16 de noviembre de 2017.

El planteamiento de la exposición permanente del MALI se desarrolló gracias al diálogo entre los museógrafos y los curadores. Se consideraron las necesidades del discurso expositivo, ya que este fue importante para la definición de espacios, los recorridos y el diseño de los soportes para las obras. Así, la museografía se conformó como una segunda piel que no toca la arquitectura, sino que dialoga con ella y logra, en su conjunto, una adecuada proporción.

Armonía en el (no) contacto. El Lugar de la Memoria

El año 2008 el gobierno alemán ofreció una donación al Perú para la construcción de un museo de la memoria. Un año después, en 2009, se aceptó la donación y el gobierno peruano creó la Comisión de Alto Nivel (CAN), presidida por Mario Vargas Llosa, para que se encargara de gestionar y controlar la elaboración del proyecto. En 2010 se lanzó el concurso arquitectónico: el lugar debía ser un espacio de conmemoración de los hechos ocurridos durante el conflicto interno generado por grupos terroristas en los años 1980 y 1990. Ganó el proyecto del estudio Barclay & Crousse.

La museografía del Lugar de la Memoria (LUM) fue un trabajo de aproximadamente cuatro años, un proceso extendido pues durante ese tiempo hubo dos proyectos curatoriales. Se puso a prueba una primera museografía, sin los resultados esperados. Tras ello se contactó a un equipo curatorial conformado por Jorge Villacorta, curador de arte; Natalia Iguñiz, artista plástica; Ponciano del Pino, historiador; y Víctor Vich, especialista en literatura. El guion de la nueva propuesta redefinió los contenidos y las formas de comunicación, y, consecuentemente, la museografía. Señala Juan Carlos Burga, arquitecto y museógrafo de la exposición permanente del LUM, que «la diferencia entre ambas curadurías se basa en que la primera era un proyecto sumamente histórico, centrado más en la creación de atmósferas artísticas; y la segunda incluía testimonios de los propios protagonistas del conflicto».²¹ Así, se logró un enfoque distinto al de la primera propuesta (figura 9).

La museografía del LUM se despliega en los tres pisos superiores del edificio, con cambios identificables en cada nivel por los temas que se presentan en cada uno (figura 10). En el primer nivel se cuenta con un discurso panorámico: el pasado del conflicto; en el segundo, los casos son más puntuales: las repercusiones de los atentados; y en el tercero se termina el recorrido con un reconocimiento simbólico a las víctimas mediante un espacio de reflexión.

La primera planta cuenta con un espacio que introduce al visitante en la temática abordada: lo ayuda a contextualizar un lugar y un período. Por un lado, una gran vitrina longitudinal propone, de manera organizada y gráfica, una línea del tiempo; por otro, se muestran referentes objetuales de la época, como un ánfora incautada a los terroristas, entre otros elementos.

La sala «Un pueblo, muchos pueblos» es un espacio más bien cerrado, de carácter intimista, sin visuales hacia el acantilado o la plaza: el discurso se desarrolla hacia su interior. El ambiente se encuentra

21 Entrevista con el autor, 14 de setiembre de 2017.

FIGURA 9

Planos del primer nivel de la museografía de la exposición permanente del LUM. Arquitectura: Barclay & Crousse. Fuente: Juan Carlos Burga. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.

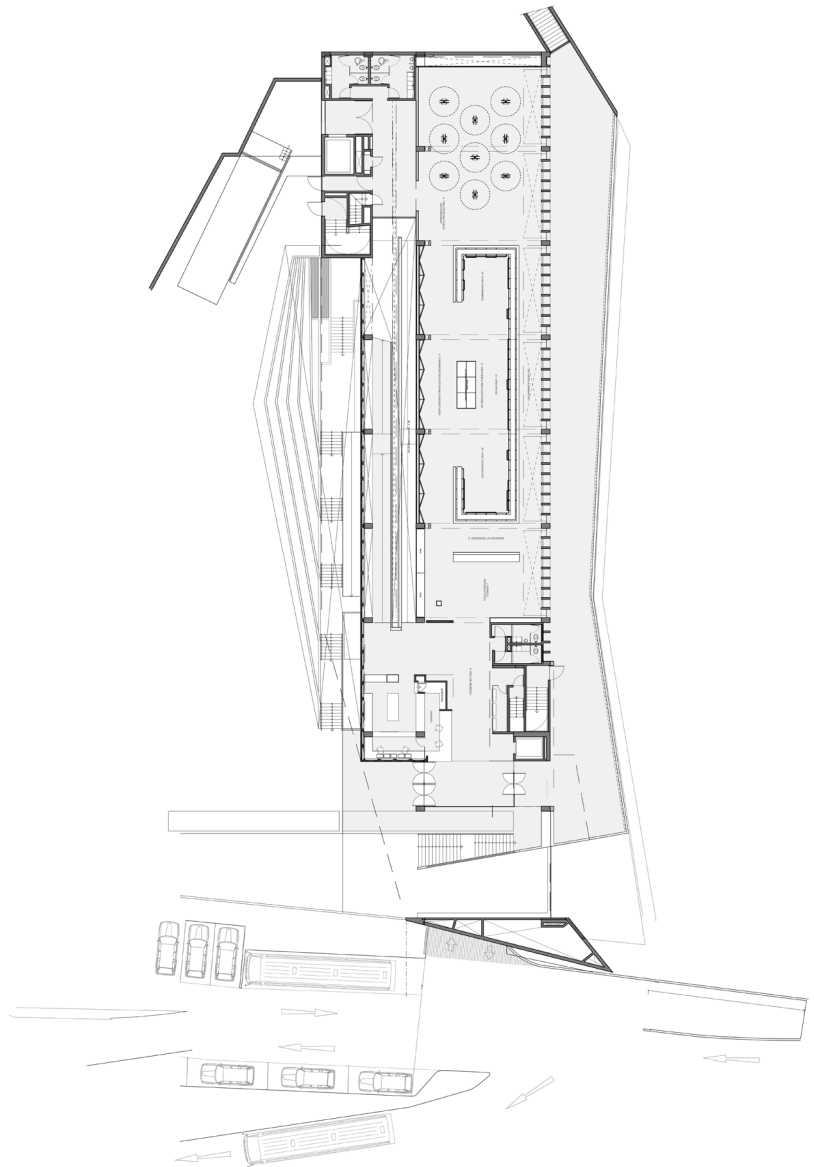
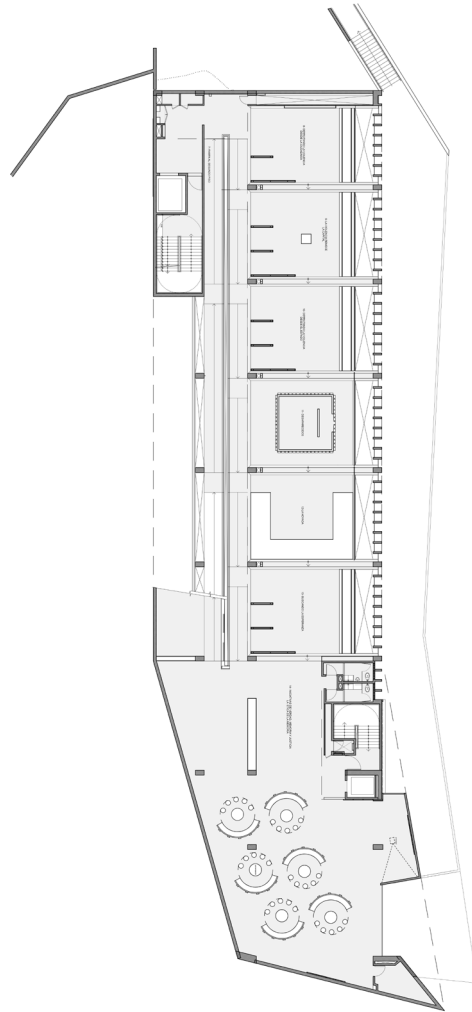
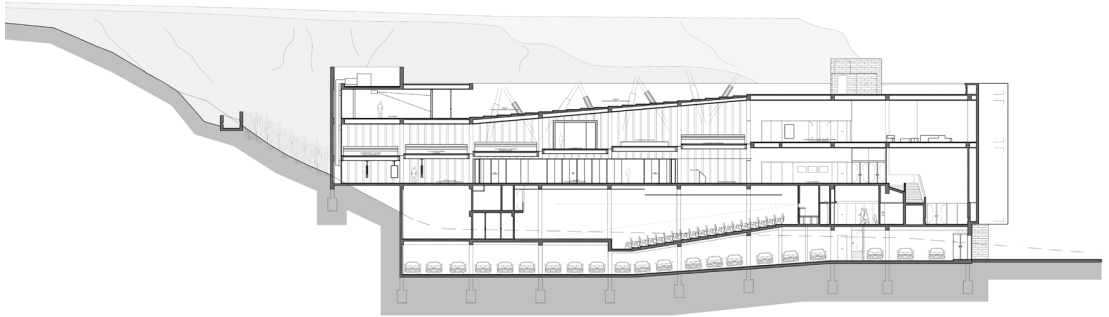


FIGURA 10

Planos del segundo nivel de la museografía de la exposición permanente del LUM. Arquitectura: Barclay & Crousse. Fuente: Juan Carlos Burga. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.



**FIGURA 11**

Corte arquitectónico, incorporación de la museografía y respeto por la arquitectura. Arquitectura: Barclay & Crousse. Fuente: Juan Carlos Burga. Modificaciones gráficas: Luis Iriarte.

adecuadamente ubicado y proporcionado para dialogar con los elementos museográficos, buscando a su vez crear una atmósfera andina, una referencia a lo rural mediante muros de adobe (figura 11). En estos muros se encuentra anclado un sistema de fierros con paneles informativos móviles. El planteamiento curatorial, a través de la museografía, colocó en estos las historias trágicas de las matanzas de Putis (Ayacucho), Uchuraccay (Ayacucho) y Puerto Ocopa (Junín). Estos elementos, por su movilidad, se pueden colocar y extraer con facilidad; esto, ya que fueron diseñados para albergar otras historias a futuro.

Frente a este espacio se encuentra la «Sala de educación». En ella se ubica un panel museográfico en forma de zigzag, que contiene información adicional para el visitante y genera, así, un tránsito pausado. Se continúa con la sala «Una persona, todas las personas». En esta, los protagonistas son víctimas de los atentados y sus familiares. Se colgaron pantallas verticales que ofrecen registros audiovisuales de personas cuya imagen se encuentra en escala real (figura 12). Si un visitante se coloca frente al monitor se puede asumir una comunicación casi personal. Pensada así, desde la museografía, esta percepción se refuerza pues se genera una «imagen completa» del individuo. Finalmente, en la «Sala de inmigración» las fotografías de paisajes contrastan con la impactante vista del acantilado. Este espacio se pensó como un pasadizo de tránsito fluido, de modo que el espectador sea dirigido rápidamente a la rampa.

Para el segundo piso se determinó que cada desnivel acogiera un tema distinto, manteniendo la continuidad espacial del edificio. Como también señala Burga, «En un comienzo, se pensó hacer cuartos cerrados en cada desnivel; sin embargo, esto negaba la doble altura y el espacio». ²² Se dispuso el uso de paneles perpendiculares al recorrido de la rampa, que dialogan con el ritmo de las columnas y con el techo ascendente de



FIGURA 12
Sala «Un pueblo, muchos pueblos». Muro de adobe y museografía empotrada. Fuente: <http://lum.cultura.pe>



FIGURA 13
Sala «Una persona, todas las personas». Pantallas verticales que se anclan en el techo. Fuente: Raúl García Pereira. <https://lamula.pe>

concreto. Se aprovechó la baranda de vidrio, y se reforzó la idea de barrera con vitrinas de gran dimensión. En otro desnivel está «El cuarto de desaparecidos». Para este ambiente se creó un subespacio acondicionado para una carga sonora. Esta atmósfera se diseñó con una pequeña esclusa, de modo que se impidiera el ingreso de luz. Finalmente, se cuenta con la «Sala de interacción», un ambiente en el que los escolares o estudiantes pueden reunirse a charlar y reflexionar en torno a lo visto. Concluyendo el recorrido, en el tercer piso se diseñó una zona para proyectar videos, espacio que invita a la introspección y reflexión. Se evidencia ahí el alto número de víctimas que hubo durante todo el periodo de violencia y se les da un reconocimiento simbólico.

La espacialidad del Lugar de la Memoria está caracterizada por una de las principales propuestas del proyecto arquitectónico: el recorrido de rampas. El discurso que los arquitectos planteaban para el edificio se respeta en el discurso museográfico y curatorial. Sin embargo, existe un punto en el que se disocia el diálogo entre curaduría y arquitectura. En la segunda planta del museo se implementó un gran objeto cúbico, a modo de subespacio, que niega los tragaluces ubicados en el «Lugar del congojo». Cuando uno se asoma a estas teatinas el elemento impide la vista interior, trasgrediendo así la arquitectura.

El concepto principal del proyecto museográfico fue orientar el diseño hacia el interior, dejando la piel arquitectónica intacta, sin variantes ni modificaciones físicas. Así, la relación entre museografía y proyecto arquitectónico se resuelve en el meticuloso contacto existente. No se puede hablar de un «no contacto» entre museografía y arquitectura; este siempre existe debido a que son elementos físicos. Lo rescatable del trabajo en el Lugar de la Memoria es la preocupación y respeto de la museografía con respecto al proyecto arquitectónico. En lo posible, los paneles no niegan las ventanas o columnas. En el primer piso se deja la arquitectura libre, ya que todos los espacios están creados por paneles que nacen del piso y que no llegan al techo. «Son puntuales los casos en que no ocurre esto. En la sala de educación, por ejemplo, se cuenta con un panel en zigzag que cierra la visual de la rampa», señala Burga.²³

Bajo el concepto de «nueva museología» de Rivière, el Lugar de la Memoria cumple adecuadamente con la labor de reflejar los procesos históricos de una sociedad, por más dolorosos que sean. Esto lo podemos observar en la sensibilidad y franqueza que se esboza en los documentos y objetos exhibidos, en las historias narradas. En cuanto al criterio de «museología crítica» explicado por Carla Padró, el LUM, a través de su museografía, no busca adoctrinar al visitante.²⁴ Como menciona Juan Carlos Burga, «al escuchar distintas versiones de una misma historia y, a su vez, que estén contadas por los propios protagonistas, da a pie que el visitante pueda escuchar todo y se quede con lo que realmente crea que sucedió».²⁵ Gracias a esto, está en la capacidad crítica y reflexiva de los visitantes llegar a algunas conclusiones.

Considerando el concepto de «museología del enfoque», también de Zubiaur, el LUM es un museo con carácter multisensorial. En algunas

23 Entrevista con el autor, 14 de setiembre de 2017.

24 En 2018 se produjo una fuerte polémica al respecto después de que el entonces congresista Edwin Donayre solicitara la reestructuración del LUM por supuesta apología al terrorismo (*El Comercio* 2018).

de sus salas se apela no solo a los estímulos visuales, sino también táctiles y auditivos, para promover una comunicación plena del tema propuesto. Por último, según el concepto de la «museografía como método», de Alfonso Castrillón, en el Lugar de la Memoria existe un vínculo entre piezas que hace que el discurso se mantenga fluido y comprensible. Ese nexo se refuerza en la repetición de elementos dentro de un mismo espacio —monitores, paneles, mobiliario—, y sobre todo en el respeto por la espacialidad y en el diálogo entre museografía, curaduría y arquitectura.

Hacia una museografía del futuro

El Museo Larco, el Lugar de la Memoria y el Museo de Arte de Lima desarrollan, de distintas formas, relaciones fructíferas entre curaduría, museografía y arquitectura. En el Museo Larco, la museografía y el proyecto arquitectónico mantienen los vínculos entre lo discursivo, lo formal y las piezas en exhibición. En el Museo de Arte de Lima prevalece la idea de proporción, museografía y arquitectura: muros altos que se encuentran en armonía con el mobiliario museográfico, las piezas de la colección y el proyecto arquitectónico, un caso de valor patrimonial. Por último, en el Lugar de la Memoria sobresale el interés por generar un contacto en armonía entre elementos museográficos y arquitectura. Además del respeto y buen aprovechamiento de la arquitectura, la museografía implementa experiencias multisensoriales mediante su entorno hipermediático: vista, oído, tacto. Estas tres instituciones —el Museo Larco, el MALI y el LUM— tienen sobresalientes propuestas curatoriales, museográficas y arquitectónicas, que, no obstante, son pasibles de mejora.

El trabajo de museografía, curaduría y arquitectura, en conjunto, demanda tiempo y reflexión. Debe ser pensado en todos sus aspectos, como proceso y como propuesta final. Un museo nunca se encuentra concluido; debe ser una institución en constante mejora y formación. En cualquier caso, siempre será necesario un diálogo arduo y permanente entre arquitectos, museógrafos y curadores. Asimismo, es necesaria una comunicación fluida entre las instituciones museísticas, para poder seguir, replicar y mejorar las tácticas de valor museográfico y curatorial de instituciones análogas. Los museos de Lima podrían nutrirse mutuamente y no permanecer disgregados. Ciertamente, varios comparten un mismo público objetivo, y el aumento del hábito de visitación de museos sería favorable para todos.

Una adecuada museografía del futuro será la que obtenga un balance entre curaduría, museografía y arquitectura. El arquitecto que diseña un museo debe considerar que su obra albergará un proyecto museográfico y un discurso curatorial. El museógrafo debe buscar equidad y respeto al trabajar con los planteamientos del curador y el proyecto arquitectónico. Finalmente, el curador no debe negar la arquitectura que albergará la propuesta. La voz de los tres protagonistas debe mantenerse en equilibrio para alcanzar un proyecto museográfico idóneo, merced al cual las piezas de la colección se exhibirán adecuadamente gracias también a

un mobiliario pensado y pertinente. Así, la museografía, la curaduría y la arquitectura podrán conformar un solo elemento.

Bibliografía citada

CASTRILLÓN, Alfonso

1983 *La museografía como método*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DESVALLÉES, André y François MAIRESSE (directores)

2003 *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin e International Committee for Museology (ICOM).

EL COMERCIO

2018 «Edwin Donayre y los efectos de su visita al LUM en claves». *El Comercio*, Lima, 17 de mayo. Consulta: 18 de octubre de 2020.

<https://elcomercio.pe/politica/edwin-donayre-efectos-visita-lum-claves-noticia-520706-noticia/>

PADRÓ, Carla

2003 «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio». En Lorente (director) y Almazán (coordinador), *Museología, crítica y arte contemporáneo*, pp. 51-70. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

LARCO, Rafael

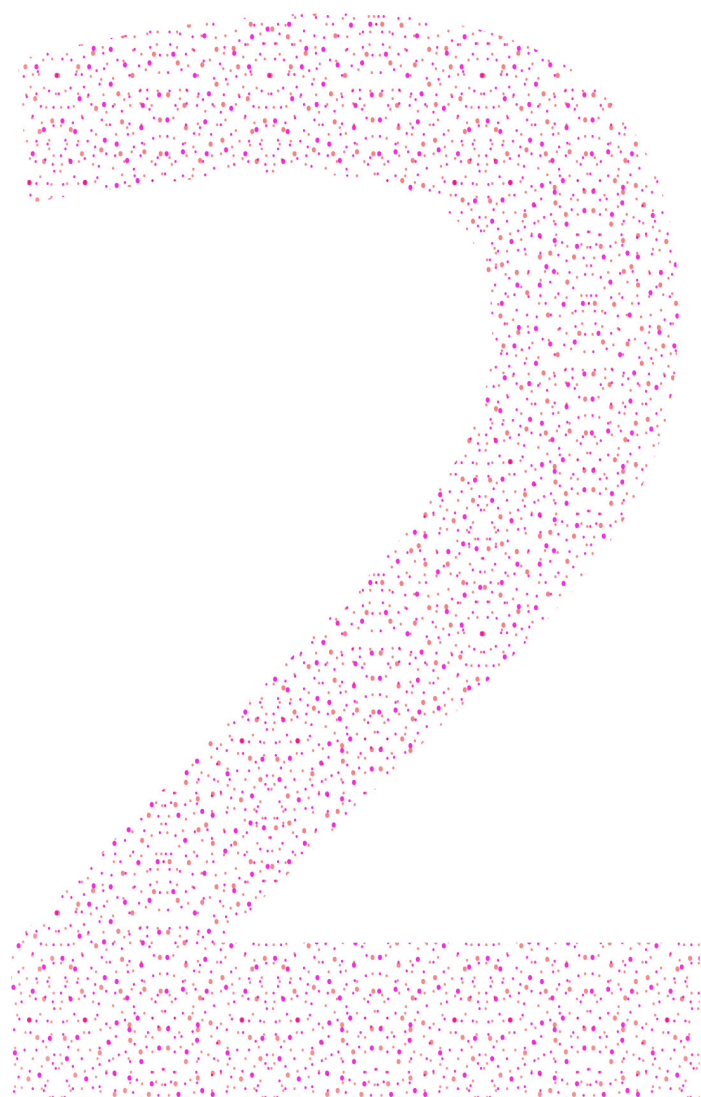
1964 *Museo Rafael Larco Herrera*. Lima: Offset Rávago e hijos.

TRIVELLI, Carlo y Jorge VILLACORTA

2004 *Arte y arquitectura*. Enciclopedia Temática del Perú, vol. 15. Lima: El Comercio.

ZUBIAUR, Francisco

2004 *Curso de museología*. Gijón: Trea.



ARQUITECTURA Y TIPOLOGÍA

Tipología es un término utilizado en varias disciplinas, en la medida que diversas áreas de conocimiento requieren un método de estudio para definir categorías. Está ligada a la idea de sistemas y estructuras, es decir, asociaciones y códigos compartidos por determinados grupos. En el ámbito de la arquitectura, la tipología implica el estudio de algunos tipos elementales pertenecientes al lenguaje arquitectónico. Constituye un recurso para ver y entender la realidad, pero también una posible herramienta para actuar en ella: de allí el valor práctico que puede alcanzar.

El tipo es un elemento constante en la constitución de la forma, con un papel propio, que responde a una necesidad: la idea genérica traducida en una forma básica. Aun siendo determinado, reacciona ante los cambios de uso, técnica y estilo. En ese sentido, los tipos son respuestas al carácter colectivo de determinado lugar y, al mismo tiempo, expresión individual del hecho arquitectónico. Las tipologías en arquitectura pueden ser definidas a partir de la función que cumplen los edificios en la sociedad. En otros casos hablamos de tipologías formales, aplicada a distintos usos, ligadas a estructuras de organización, reproducidas en determinados lugares en periodos prolongados, con variaciones pero con ingredientes comunes. Si el tipo se repite, puede constituir un modelo con caracteres recurrentes, que aspira a convertirse en prototipo.

Esta parte del libro está dedicada al estudio de algunas tipologías. Asociando el concepto al uso del objeto, tres artículos analizan edificios ligados a la vida privada (viviendas), el transporte (estaciones de tren) y la educación superior (campus universitarios). Cabe advertir que, en el primer artículo, en el vasto tema de la vivienda, la casa solariega constituye un tipo particular. El cuarto artículo aborda, a partir de la arquitectura, los temas del encierro y el aislamiento. Marca diferencia con los textos anteriores en el sentido que, en este caso, hablamos de una tipología formal que se aplicó a distintas funciones. Es decir, aunque los edificios cumplirían distintas actividades, los atraviesa la idea del control y la seguridad.

Por otro lado, al hablar de ferrocarriles, universidades y panópticos, se aborda el trascendental tema de la modernidad para nuestra sociedad, en términos políticos y culturales. El particular proyecto modernizador

CONSERVACIÓN
ESTACIÓN
CAMPUS
PANÓPTICO
FERROCARRIL
HETEROTOPIAS
MODERNISMO
VIRREINAL
SENSORIAL
CONTROL

que se intentó en Lima y el Perú es un aspecto fundamental para entender los cambios registrados, por consecuencia, a nivel urbano y arquitectónico.

Empieza este capítulo con un artículo que analiza dos viviendas del siglo XVIII. Hemos advertido que, en este caso, la vivienda solariega con patio constituye una tipología formal, distinta a otras organizaciones espaciales en el ámbito doméstico. El artículo de Alejandro García Ochoa está dedicado a las casas Riva-Agüero y Larriva que comparten una misma configuración. Corresponden al modelo tardío de la casa limeña, ubicada en la segunda mitad del siglo XVIII, un esquema de espacios sucesivos compuesto de zaguán, patio principal, antecuada, cuadra y traspatio. El texto propone una aproximación sensorial al espacio doméstico limeño en esta última etapa del Virreinato, posterior al histórico terremoto de 1746. A lo dicho por arquitectos e historiadores, García agrega relatos de cronistas que dejaron valiosas descripciones sobre el modo de vida de los habitantes de Lima, que se desarrollaba en un ámbito privado que cumplía, al mismo tiempo, funciones sociales y públicas.

El segundo artículo está dedicado a un tema poco atendido en el Perú: la arquitectura industrial y la posibilidad de considerarla parte del patrimonio. Pocos edificios han logrado obtener su declaración como monumentos, sea por su valor arquitectónico o histórico. En este panorama, Daniel Hernández Ramos rescata la importancia del Ferrocarril Central del Perú, proeza de la ingeniería decimonónica que incluyó a lo largo de su impresionante recorrido de oeste a este, del Callao al valle del Mantaro, gran cantidad de estaciones de distinto calibre, en la medida que el tren iba y venía desde el nivel del mar hasta considerables alturas de la cordillera andina. Hernández analiza el pasado y el presente de tres estaciones ubicadas en las regiones chala y yunga: el Patio Central-Callao, utilizado actualmente por una empresa privada, la estación de Monserrate, en el barrio tradicional limeño del mismo nombre, y la estación de pasajeros del barrio obrero de Vitarte.

El tercer artículo, de Valeria Takano Reyes, aborda el estudio de tres ciudades universitarias en Lima planificadas a mediados del siglo XX: la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Nacional de Ingeniería y la Universidad Nacional Agraria La Molina, las universidades

estatales más importantes de la capital peruana. En su momento, se ubicaron en puntos geográficos distantes, en una ciudad en crecimiento como Lima, con amplios terrenos donde han podido desarrollar, a lo largo de las décadas, sus escuelas y facultades. La ciudad universitaria simboliza un anhelo de modernización, con connotaciones políticas y culturales. El artículo de Takano sirve de reflexión en torno al papel de una tipología arquitectónica tan extensa y muchas veces alejada, en la estructura urbana y social.

El último artículo de esta sección analiza panópticos que, como ya se dijo, constituye una tipología formal aplicada a distintas funciones. Su esquema radial pone énfasis en la vigilancia que puede ejercerse sobre los cuerpos: desde el centro es posible una mirada total del conjunto. Los panópticos pueden servir a distintas actividades, bajo la idea del control y la seguridad. El artículo de Marisol Michilot Yalán escoge, intencionalmente, tres edificios en Lima de esquema radial, en tres rubros distintos: cárcel, hospital y asilo. Dos panópticos del siglo XIX se recuerdan con claridad en la historia de la arquitectura peruana: la Penitenciaría y el hospital Dos de Mayo. Michilot analiza este último, el Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados y el Penal Castro Castro. El texto pone sobre el tapete las dudas y sospechas que despiertan estas modernas instituciones de encierro, a donde las personas no acuden voluntariamente, si no por imposición. Casos singulares de proyectos diseñados para usuarios que son obligados a ir por la sociedad.

En resumen, esta parte del libro reflexiona sobre la propia disciplina arquitectónica desde obras particulares, objetos diseñados y construidos para satisfacer funciones puntuales de la sociedad, como la habitación, el transporte y la educación o, en el último texto, con objetivos vinculados a la vigilancia de algunos individuos. En todos los casos, la arquitectura es el marco espacial de las manifestaciones vitales del ser humano, como contenedores de necesidades y deseos.



RINCONES ETÉREOS

Apuntes sobre la naturaleza fenoménica del espacio arquitectónico doméstico en la Lima urbana virreinal (1746-1790)

Alejandro García Ochoa

Resumen

En el epílogo del virreinato del Perú, el período comprendido entre 1746 y 1790 significó para la arquitectura doméstica limeña el momento de mayor complejidad en su configuración espacial tras la experiencia del terremoto que azotó a la ciudad y el nuevo estilo de vida de salón y tertulia heredado de las costumbres borbónicas importadas desde el Reino de España. En este marco, el artículo propone aprehender la relación entre la naturaleza de la atmósfera del espacio doméstico virreinal y la constitución física de este, apoyándose en el análisis arquitectónico así como en testimonios históricos y memorias. El texto sostiene que existió un estrecho vínculo entre la arquitectura doméstica virreinal limeña, las cuestiones fenoménicas ligadas a la percepción sensorial que supone su habitación y la forma de vida, costumbres y carácter específicos de quienes la experimentaron. De esta manera, el análisis surge de la escisión entre un rígido estudio desde la disciplina arquitectónica y otro histórico o testimonial, oportunidad pertinente para enriquecer la reflexión contemporánea sobre el espacio doméstico limeño.

Palabras clave: Lima virreinal, casa, espacio arquitectónico, experiencia sensorial.

Abstract

Within the epilogue of the Viceroyalty of Peru, the period between 1746 and 1790 meant a moment of greatest complexity on the spatial configuration of Lima's domestic architecture after the earthquake of 1746 hit the city, likewise a new style of living room and social gathering adopted, inherited from the Bourbon customs imported from the Kingdom of Spain. In this framework, the article intends to capture the relationship between the atmospheric nature of the viceregal domestic spaces and their composition, relying on architectural analysis as well as historical records and memories. The text argues that there was a close link between Lima's viceregal domestic architecture, phenomenic issues tied to the perception that the dwelling entails, and the specific way of life and character of those who experienced it. Thus, the analysis arises from the split between a rigid study from the architectural discipline, and another from a historical or testimonial one. These conditions enable a relevant opportunity to enrich the contemporary ideas on the domestic spaces of Lima.

Alejandro García Ochoa

Estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2018-2.

Keywords: Viceregal Lima, house, architectural space, sensory experience.

RINCONES ETÉREOS

Apuntes sobre la naturaleza fenoménica del espacio arquitectónico doméstico en la Lima urbana virreinal (1746-1790)

Alejandro García Ochoa

Introducción

En sus mil alveolos, el espacio conserva el tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (1957)

Una casona virreinal canta,¹ resuena. Sus rincones comparten un mismo aire, los enlaza una atmósfera propia que evoca todo un tiempo. El carácter del espacio² doméstico virreinal se construyó tanto con luz, aire y agua como con tierra, madera, hierro y cristal.³ Este, desde sus inicios, representó el escenario de vida, el rincón del universo del limeño y la limeña en la época virreinal, y encarnó la evidencia construida de —en palabras de Marcel Monnier, viajero francés del siglo XIX, refiriéndose al alma de la Lima virreinal— «la poesía de los viejos recuerdos, la personalidad viviente que el tiempo da a las cosas» (Porras 1935: 301).

Estudiada y ponderada desde su nacimiento, la casa virreinal de Lima se ha utilizado como medio principal para evidenciar ese espíritu característico que hizo que la ciudad de Lima resaltara sobre sus similares de la época, esa atmósfera presente en sus interiores que Raúl Porrás Barrenechea definió alguna vez como «algo de impalpable, pero de real; de desvanecido, pero presente [...], una como extraviada nostalgia» (1935: 38).

Leer una casa —según Gaston Bachelard (1965)— es intentar desvelar su concha inicial, su realidad profunda, su universo; es evidenciar el rincón del mundo de quien la habita, en consecuencia, el contenedor de sus imaginarios, su espejo. Marcel Monnier relataba en sus memorias que «la casa [virreinal limeña] revela al que la habita [...], [que] quien ve la habitación conoce su huésped», denotando desde ya el grado de correlación entre la configuración física del espacio doméstico virreinal y la forma de habitar del limeño y limeña de este tiempo, o, incluso, con su fisonomía y espíritu propios, como cuando apunta que «la casa es indiscreta; es como la saya que oculta a la mujer hermosa, pero se cuida de acentuar sus líneas» (Porrás 1935: 234).

Los «años burbujeantes del siglo XVIII limeño» (Leguía 1919: 22) significaron un cambio importante tanto en el modo de pensar como en las costumbres de sus habitantes respecto a los siglos anteriores; en

1 Para nuestra representación existen construcciones parlantes y mudas, aun algunas que cantan» (Linder 1945: 114).

2 En adelante, entiéndase espacio arquitectónico.

3 «llenas de luz, de aire, de espacio y silencio» (Porrás 1935: 299).

palabras de Ugarte Eléspuru, a través de una «eclosión vitalista y desenfadada, hasta extremos de sensualismo desembozado, que presenta al estilo dieciochesco encarnado en el rococó, ese singular encanto ligero, alegre, ondulante y grácil» (1992: 125). El siglo XVIII limeño fue el de la vida de salón y la de la tertulia, el del inicio de la conciencia criolla, el esplendor de la tapada y el del apogeo de los influjos franceses en las costumbres y la moda imperantes, mismos que, volcados a la arquitectura doméstica, trasladarán todo el interés hacia el espacio arquitectónico interior a través de una dedicada ornamentación y del papel sustancial del mobiliario como protagonistas, dotando así a la experiencia sensible de su atmósfera de una tensión no vivida hasta entonces.

En este marco, el texto propone aprehender la relación entre la naturaleza de la atmósfera⁴ característica del espacio doméstico virreinal y la constitución física de este, apoyándose, además de en el análisis disciplinar arquitectónico, en testimonios históricos y memorias que refieren a la experiencia sensible de este espacio por el limeño y la limeña de la época, es decir, la percepción sensorial de los fenómenos que lo tensan y lo dotan de carácter.

Alcanzar dicho objetivo supone la delimitación de un tiempo preciso, acotado dentro del amplio período virreinal, en tanto que cada momento de los casi trescientos años de la historia virreinal limeña definió una manera particular, con la cual su habitante se enfrentó y percibió el entorno doméstico a partir de su experiencia sensible. En esta línea, se propone estudiar la etapa comprendida entre el nefasto terremoto y tsunami que azotó a Lima en 1746, que definió los criterios estructurales y constructivos definitivos para la concepción de la obra edilicia,⁵ y 1790, fin de la influencia estilística rococó en la arquitectura limeña debido principalmente a la obra emergente de Matías Maestro, principal impulsor del neoclasicismo⁶ en la arquitectura limeña.

La ilustración de lo sostenido con respecto a la experiencia sensible del espacio doméstico virreinal se obtendrá tomando como evidencia la arquitectura de dos casas del período a estudiar: las casas Riva-Agüero y Larriva, edificadas en las décadas de 1760 y 1780 respectivamente (figura 1). Dos ejemplares de residencia virreinal limeña ricos y complejos, a partir de su condensación de las cualidades arquitectónicas tanto de la casa austera y ampliamente construida en el panorama limeño de la época, de una soltura y espontaneidad que les otorgaba una gracia especial, como de la lujosa casa-palacio, un tipo de vivienda que, aunque de mayor rigor y despliegue arquitectónico, no estuvo muy extendida en la Lima del siglo XVIII.

Se tomarán como base estudios y aproximaciones a la casa urbana virreinal limeña producidos a lo largo de la historia, identificados en dos grupos según sus aportes. Un primer conjunto lo componen estudios en clave arquitectónica, entre los que destacan trabajos de los arquitectos Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez (1962), Héctor Velarde (1978), José García Bryce (1980) y el padre Antonio San Cristóbal (2003), dedicados principalmente a esclarecer las cuestiones morfológicas, tipológicas, espaciales, estructurales, constructivas y expresivas de la arquitectura

4 Concepto utilizado por Peter Zumthor (2006) para referirse a la dimensión perceptual de un espacio arquitectónico que conmueve a quien lo experimenta.

5 Es posible denominar a la arquitectura doméstica virreinal de esta época (1746-1790) como la definitiva, regida por la adopción de estos criterios —reducción de alturas, mayor empleo de quincha, prohibición de balcones de cajón— que, si bien no alteraron de manera significativa la morfología característica general de la arquitectura doméstica, sí suspusieron cambios importantes, principalmente orientados hacia el espacio interior: el reajuste de las dimensiones y la escala, así como el material.

6 Estilo que disputa con más de doscientos años de historia y tradición arquitectónica virreinal y que se asentará como predominante en el siguiente siglo.

doméstica virreinal y que, en suma, denotan un interés principal por abordar la constitución física de esta arquitectura.

El segundo grupo, por su parte, brinda alcances sobre la experiencia del habitar este espacio doméstico virreinal. Historiadores como José Guillermo Leguía (1919), José de la Riva-Agüero (1932), Raúl Porras Barrenechea (1935) y Gladys Calderón (2000), o el artista Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1967, 1992), abordan en sus estudios los pormenores del habitar cotidiano de la casa limeña en la época virreinal.

También son importantes los testimonios de primera mano de cronistas como el padre Cobo y Reginaldo de Lizárraga; de viajeros europeos como Flora Tristán, Guillermo Miller, Amédée-François Frezier, Max Radiguet o Marcel Monnier; de grabadores y dibujantes como Leonce Angrand o Johann Moritz Rugendas; o de limeñistas como Ricardo Palma y José Gálvez. Juntos, «han exaltado, extendido y pormenorizado ese culto por la leyenda de la ciudad, al punto que ella constituye todavía su gala mejor y más genuina» haciendo posible encontrar en sus trabajos el alma limeña «inesperadamente, en trozos con sabor a confidencia» (Porras 1935: 18-19).

Así, ante una escisión clara entre una rígida aproximación desde la disciplina arquitectónica y otra de tinte más *suelto*, sensible y poético —historiadores, crónicas, memorias y dibujos— el enfoque propuesto en este trabajo aparece como una oportunidad para ocupar el vacío teórico que supone dicha ruptura.

Rincones

A fin de contextualizar la experiencia sensible de la casa virreinal del siglo XVIII es imprescindible conocer la naturaleza de la relevancia del tipo arquitectónico doméstico en el panorama limeño de la época y la forma en que se desarrollaba la vida doméstica en ese tiempo; en suma: responder a la pregunta sobre el porqué de la importancia de la casa y no de otro edificio como objeto pertinente de estudio en consonancia con el imaginario social y cultural en el que se asentaba, para los fines que persigue este texto.

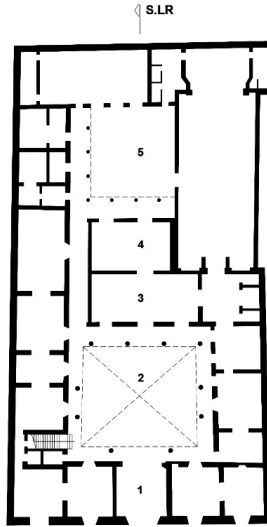
Un instrumento fundamental para contar la historia de la Lima virreinal a lo largo de la historia ha sido, sin duda, su arquitectura. Dentro de los tipos arquitectónicos fundamentales de la era virreinal: la iglesia, el convento y la casa (García-Bryce 1980: 20), fue esta última la que despertó el mayor interés y admiración entre cronistas, viajeros e historiadores, quienes en sus escritos han evidenciado una relación muy estrecha entre el espíritu limeño y su entorno doméstico construido.

El espacio doméstico concentró y reflejó a través del tiempo los matices psicológicos y vivenciales de lo que se ha llamado el *alma limeña*. Al respecto, es elocuente el retrato sensible de José Gálvez sobre la experiencia de ingresar a un interior limeño, a un rincón virreinal: «tras las mamparas diríase que la personificación de la Lima antigua nos invita a pasar adelante, en tanto que nosotros llamamos con la arcaica y devota fórmula que en este ambiente nos parece imprescindible: ¡Ave María Purísima!» (Gálvez, J. 1965 [1921]: 3).

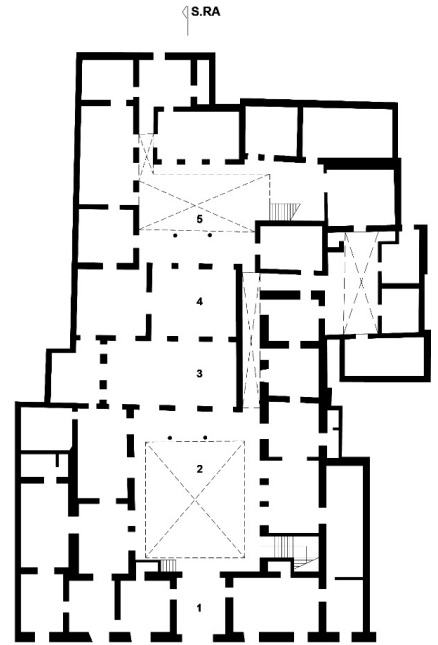
FIGURA 1

Planimetría. Plantas y secciones de las casas Larriva y Riva-Agüero. Dibujo del autor con base en información obtenida en FAUA-UNI y Fundación Ford 1988, y en Scaletti 2015.

- 0 2 5 10 m.
- 1 Zaguán
 - 2 Patio
 - 3 Antecuada
 - 4 Cuadra
 - 5 Traspatio

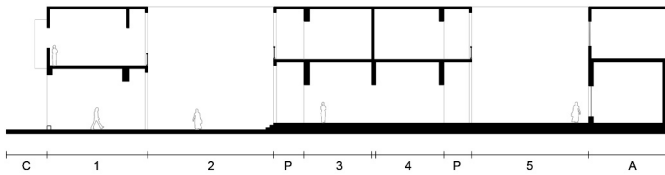


Planta baja
Casa Larriva



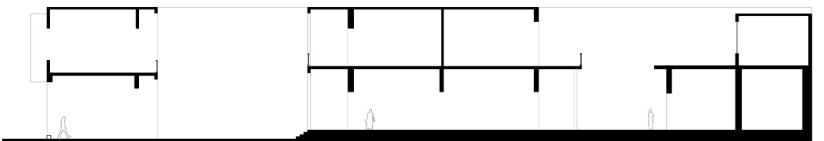
Planta baja
Casa Larriva

Sección S.L.R.
Casa Larriva



- C Calle
- 1 Zaguán
- 2 Patio
- 3 Antecuada
- 4 Cuadra
- 5 Traspatio
- P Portico
- A Aposento

0 2 5 m.



Sección S. RA
Casa Riva-Aguero

Sobre la relación entre la arquitectura y la vida limeña en la era virreinal, Ugarte precisa que «todo este conjunto urbano, delicado, colorido y armonioso y esa distribución uniforme, única e inalterable de las casonas, estable en su espíritu y sus ordenaciones, trasunta una vida tribal, familiar, jerárquica; pero fundamentalmente hogareña» (1967: 75). En efecto, la vida diaria en la era virreinal estuvo impregnada principalmente de un carácter doméstico. En una época en que las condiciones higiénicas de la ciudad y la proliferación de enfermedades contagiosas no podían controlarse, los habitantes de Lima, como medida de protección ante estas amenazas, pasaron amplios períodos de tiempo recluidos en sus casas.

Asimismo, el siglo XVIII reforzaría la predominancia de la casa como «el lugar», al establecerse en él la vida de salón y de la tertulia, costumbres que se asentaron con más intensidad en la vida cotidiana limeña con respecto a los siglos anteriores. En este momento, más que nunca, el lujo y la suntuosidad de los interiores generaba el mayor interés en los propietarios de las casas quienes buscaban impresionar a sus invitados a fin de denotar un importante arraigo social. De esta manera, las casas limeñas de este tiempo se consolidaron como los «centros de vida en lo interior y lo íntimo»; la relación con la vida pública no era exclusiva de la calle, sino también de los momentos de reunión, de visita y de tertulia en el ámbito doméstico (Ugarte 1967: 75).

En de este panorama, se sostiene que «leer» una casa limeña virreinal significa introducirse en el imaginario del limeño, la limeña y la Lima de la época. Como indica Calderón,

Observar los interiores de las casas del siglo pasado, los espacios que se privilegian, la disposición de los muebles, las ventanas y cortinas, la manera como se comunican las habitaciones y el lugar que en ellas se da a los espacios de vida doméstica, nos permite apreciar la forma de vida de los actores que han desaparecido, pero el escenario nos permite reconstruir, a través del tiempo, los ecos de esa sociedad (2000: 77).

Con esta base contextual, se pretende ahora abordar la lectura esbozada líneas antes a partir de cuatro ámbitos de la experiencia sensorial de la arquitectura del espacio doméstico virreinal entre 1746 y 1790: la luz y la sombra, la escala y proporción, los muebles y el universo sensual de la antecuada y la cuadra.

A media luz

El espíritu perceptivo y la fuerza metafísica de la arquitectura se guían por la cualidad de la luz y de la sombra conformada por los sólidos y los vacíos, por el grado de opacidad, transparencia o translucidez.

Steven Holl, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, 1994

El carácter del espacio doméstico virreinal, de fuertes contrastes entre masa y cavidad, se construyó tanto con luz como con penumbra, cualidad que caracteriza la atmósfera lumínica de este espacio como uno de los atributos trascendentales en su experiencia sensorial. La calidad y presencia de la luz y la de la sombra en el interior doméstico, en la misma medida, comparten protagonismo en la experiencia de su atmósfera.

Entre 1746 y 1790, en Lima, la idea sobre el fenómeno de la luz era muy distinta a la que actual. La ciudad no contaba con un sistema de iluminación artificial a gas o eléctrica en entornos urbanos ni en ámbitos domésticos, religiosos o institucionales, pues el acceso a la luz artificial fue posible recién pasada la mitad del siglo siguiente y aun principalmente orientada hacia el entorno urbano más que a los interiores.

Esta situación hizo que el concepto de la luz y el acceso a ella en el imaginario de la Lima del siglo XVIII se definiera a partir de dos momentos fuertemente diferenciados en relación con la vivencia cotidiana de la época: por un lado, el tiempo de luz, lo diurno, como momento de actividad y movimiento, de vocación social orientada hacia lo que sucedía a la ciudad; por el otro, el tiempo de la oscuridad, lo nocturno, percibido como el momento de acercamiento al sueño y el fin del trajín cotidiano, pero también como el de la reunión familiar, el de la tertulia, del cuento y del mito limeños.

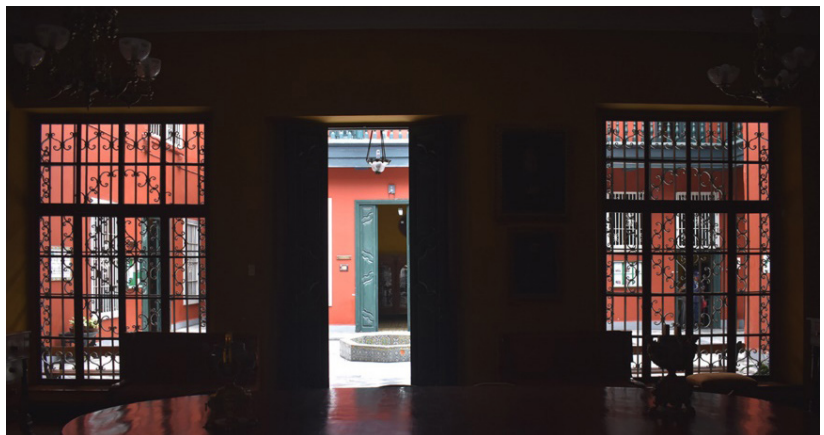
En lo diurno, el espacio doméstico virreinal adquiere resonancias fenoménicas particulares en relación con la experiencia sensible y la constitución física de su entorno construido. La luz diurna limeña posee características particulares, cualidades que no escaparon de la aguda atención y sensibilidad de cronistas y viajeros que la visitaron en el siglo XVIII y que describen que, durante la mayor parte del año, la ciudad recibía una débil luz, «tibia y de eterna bonanza» (Porrás 1935: 192), tamizada por un «velo pálido abigarrado de nubes» (Miller (1975) [1829]: 275), luz particular que en ocasiones se tomó como responsable del carácter lánguido de la sensación del transcurrir del tiempo en los interiores durante la etapa virreinal.

Así, durante el día y parte de la tarde, el carácter lumínico del espacio doméstico virreinal pareció generarse, más que de la presencia de luz, de su ausencia; como si el espacio construido se hubiera concebido a partir de lo oscuro para, posteriormente, a partir de la precisa y escasa apertura de vanos, controlar cuidadosamente, en cantidad y calidad, el ingreso de la luz. Esta inclinación al claroscuro le otorga una fuerza importante a la atmósfera del espacio virreinal doméstico, en la medida en que, por efectos de contraste, la luz y la sombra se perciben con mayor claridad e intensidad. El resultado es, evidentemente, un espacio tensado por el paso del tiempo y la emoción que el manejo de la luz provoca a la experiencia sensible de un interior que según Amédée-François Frezier, tiene siempre «un aspecto oscuro y melancólico» (Porrás 1935: 174) (figura 2).

Esta condición particular en relación con la atmósfera lumínica fue forzada, en cierta medida, dado que la arquitectura doméstica limeña —como, en general, toda la arquitectura virreinal—, se construyó principalmente con adobe, un sistema constructivo que supone una mayor presencia del lleno sobre el vacío para su correcto comportamiento estructural, es decir, una

FIGURA 2

Cuadras de las casas Larriva (arriba) y Riva-Agüero (abajo). Las imágenes ilustran la tensión luz-penumbra en la atmósfera de estos ambientes. Arriba: fotograma del video *Palacio de Larriva, Sede EntreNous*, de Diego Torres Castro (2016). Abajo: fotografía del autor.



exigencia sobre la dimensión de los vanos. Sin embargo, este sistema constructivo, que fuerza la presencia de muros de importante espesor, también contribuyó con el clima lumínico percibido al interior del espacio doméstico virreinal al permitir una mejor dirección de los rayos de luz que ingresaban en él. Al respecto, es provechoso también el contraste entre el peso de los muros y la liviandad de la luz, que produce una tensión que aporta considerablemente a la experiencia sensible de estos espacios.

Este equilibrio entre el lleno y el vacío en la constitución de la arquitectura del aposento virreinal generó en su interior centros en los que domina la luz y en los que domina la sombra, lugares dentro del lugar, permitiendo al habitante desarrollar, en consonancia con la gradación lumínica particular de cada espacio, actividades específicas relacionadas con el espíritu de lo limeño.

La antecuada y la cuadra, focos íntimos y a la vez sociales de la casa virreinal limeña, gozaron de la existencia de dichos centros de luz y de sombra. En ellos la atmósfera otorgada por el clima lumínico respondió a las costumbres arraigadas en la época. A la luz vespertina, durante las «pocas horas más limeñas que esa de las seis de la tarde [...] de crepuscular melancolía» (Porrás 1935: 22), los centros en dominio de la luz dentro del espacio doméstico acompañaron el tiempo de la tertulia ubicada sobre el lugar sugerido por el ingreso de la luz cercano al vano. Mientras que, por otro lado, los centros en dominio de la penumbra reforzaron el espíritu de misterio de la tapada limeña, que, oculta bajo la saya y el manto en la antecuada durante una reunión social, se ubicaba en las zonas umbrosas del espacio, «en los cuales no hay más luz que la que entra por las puertas vidrieras» (Miller (1975) [1829]: 276).

La tensión entre momentos de luz y de sombra transgrede los límites del aposento, pues también se experimenta a través de la secuencia espacial del recorrido en la casa virreinal limeña.⁷ El análisis de la configuración espacial de las secciones de las casas Riva-Agüero y Larriva, definida por la transición entre los espacios zaguán-patio-antecuada-cuadra-traspatio, denota la introducción del tiempo, a través de momentos de luz y de penumbra alternados, en la experiencia sensible de este recorrido (figura 3). Hacia la entrada de la casa, el visitante es recibido por la sombra del zaguán, «gloria del claroscuro» (Porrás 1935: 293); enseguida, la atmósfera se tensa por el contraste de la experiencia previa con la abundante luz del patio, «expresión de ese amor al espacio y la luz» (Porrás 1935: 283), mientras que, hacia la antecuada y la cuadra, la atmósfera lumínica se hace más compleja —hay tanta luz como sombra en tensión—, para, finalmente, llegar y reposar en el traspatio, cuya generosidad lumínica se matiza con la sombra, reflejada en el pavimento, de la exuberante vegetación que crece en él.

Además del muro como elemento definitivo para la consecución de una experiencia sensorial potente del espacio doméstico virreinal de la época estudiada, resalta la presencia del balcón como un cuidadoso instrumento para tamizar la luz hacia el interior del aposento ubicado sobre el zaguán con frente a la calle, y la teatina que, aunque se desarrollará con

7 Experiencia particularmente potente en este modelo de configuración espacial tardía de la casa virreinal del siglo XVIII, conocida como de doble crujía entre patios, que comparten los dos casos de estudio elegidos para este artículo.

Sección S.LR
Casa Larriva

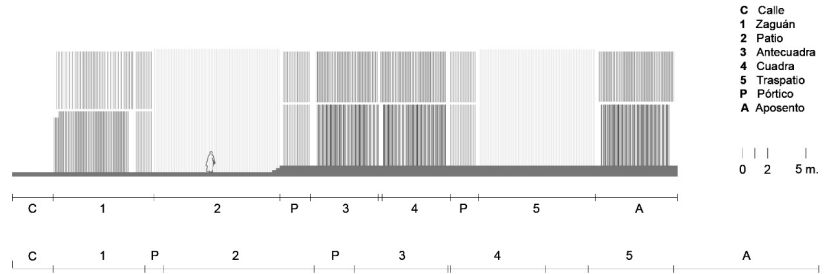


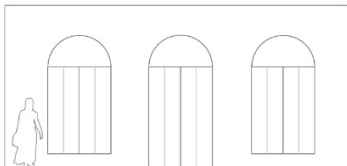
FIGURA 3

Momentos de luz y penumbra. La transición espacial en las casas Larriva y Riva-Agüero se pausó a partir de momentos de luz y sombra. Dibujo del autor con base en información obtenida en FAUA-UNI y Fundación Ford 1988, y en Scaletti 2015.

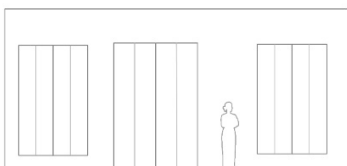


Sección S. RA
Casa Riva-Aguero

Casa Larriva



Casa Riva-Aguero



mayor complejidad y uso en el siglo XIX, ya en el siglo XVIII introduce iluminación cenital en una arquitectura en la que se privilegiaron principalmente las cualidades de la luz lateral. Al respecto, la casa Riva-Agüero constituye un ejemplo que reúne, en el espacio mencionado previamente, las cualidades fenoménicas relacionadas con estos dos elementos de control lumínico.

Sin embargo, quizá el instrumento más potente de control de la iluminación natural en el espacio virreinal limeño sea la contraventana. Este elemento, también llamado *postigo*, una suerte de puerta de dos hojas contrapuesta a los vanos del aposento, tenía como fin principal proteger a los habitantes de condiciones climáticas adversas y garantizar cierto grado de privacidad al controlar la mirada hacia el interior del espacio doméstico. Así, a través de la apertura o cierre de los postigos, era posible alterar por completo la percepción sensorial del aposento. De esta manera, según la calidad de atmósfera lumínica requerida por el habitante, era viable concentrar la luz dentro del espacio hacia sus bordes u orientarlos hacia su eje central. Puede sostenerse, en esta línea, que la contraventana se configura como una evidencia más que denota la sensibilidad particular del limeño hacia la calidad de la luz diurna, por sobre la cantidad de esta volcada sobre el aposento que habitaba (figura 4).

Finalmente, en cuanto al ámbito nocturno en la experiencia doméstica, la oscuridad de la noche también fue relevante para la consecución de su atmósfera particular. Ante la ausencia de radiación solar, las actividades nocturnas realizadas en los aposentos se llevaron a cabo acompañadas de la luz débil y vibrante de los candelabros. Así, desaparecidos los estímulos visuales de la luz natural y su cualidad de introducir el paso del tiempo en la percepción del espacio, la experiencia sensorial de este durante la noche se centró en lo háptico, en la forma de recibir estímulos desde los sentidos de proximidad, como consecuencia del corto alcance del halo de luz emitido por la luz tenue de la velas, que reducía la dimensión perceptible del espacio y sugería una atmósfera de intimidad. Así, por extensión, el limeño y la limeña de la época, en su encuentro sensorial con el espacio doméstico durante la noche, debían recurrir a su memoria perceptiva táctil para orientarse.

En estas circunstancias culminaban las tertulias y las reuniones sociales en la antecuada y la cuadra, en las que, añadida la presencia del sonido como importante estímulo sensorial de orientación espacial a partir de sus resonancias, ecos y rebotes en los muros, se esperaba el día siguiente, también de luz y penumbra.

Cuerpo y distancias

FIGURA 4

Esquemas de control lumínico en las cuerdas de las casas Larriva y Riva-Agüero. Se ilustran las posibilidades de manipulación de apertura y cierre de los postigos según la atmósfera lumínica deseada. Elaboración propia.

La proporción del espacio es un misterio. El asunto no es de cantidad, es de calidad. Estar bien en un lugar es una señal de proporción adecuada. En esto incide, además de las cualidades del espacio, el carácter de la persona.

Alberto Saldarriaga, *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad* (2005)

Con respecto a la experiencia del espacio doméstico virreinal limeño del siglo XVIII, se percibe una forma característica de dimensionamiento de los límites de su arquitectura con respecto al cuerpo humano. Este espacio es generoso, amplio; los muros tienen una masividad imponente; los vanos, por extensión, comparten la misma cualidad, configurando de esta manera un sistema de relaciones de medidas y proporciones que, en tensión, producen efectos importantes en la relación con la percepción sensorial del entorno construido. Al respecto, Héctor Velarde sostiene que

Lo más interesante [de la arquitectura de las casas virreinales limeñas] es el fenómeno de escala que produce el juego de proporciones de este singular edificio; todo parece mucho mayor de lo que en realidad es; se ha hecho la magia de haber dado una grandiosidad monumental a una edificación relativamente pequeña (1977: 183).

Es conocido que el carácter particular de las amplias dimensiones en el espacio doméstico virreinal del siglo XVIII tuvo su raíz principal en cuestiones de tipo estructural, debido al considerable espesor necesario para la construcción segura de un muro de adobe; o de tipo social y cultural, en el marco de una época en la cual la necesidad de las familias limeñas de demostrar lujo y poder en la sociedad era una cuestión importante que, volcada hacia la arquitectura de sus casas, se traducía en habitar espacios que reflejasen esta condición social mediante sus dimensiones holgadas, pues «la sensación de comodidad y anchura de las casas, [...] reflejaba un anhelo de vivir noble y señorial» (Porras 1935: 294). Es posible, también, que las generosas dimensiones de estos espacios obedecieran a razones vinculadas con el confort lumínico y la ventilación, o en respuesta a un «constante deseo de altura en la horizontalidad imperativa» de la arquitectura virreinal doméstica limeña (Velarde 1977: 186).

Sin embargo, en relación con las dimensiones de la arquitectura virreinal del siglo XVIII es importante rescatar que, más allá de las razones conscientes que justificaron la escala y las proporciones del espacio virreinal doméstico limeño, algunos elementos que componen su arquitectura adquirieron un carácter distintivo y un papel importante en relación con la experiencia sensorial de sus interiores. Al respecto, el muro de la casa virreinal limeña constituye una evidencia. Así, desde una perspectiva sensorial, en la arquitectura doméstica limeña el carácter del muro de gran espesor trasciende su función estructural primordial, para pasar a ser percibida a partir de sus perforaciones, como un lugar-umbral, gracias a su cuerpo generoso:

[El] vano puede [...] convertirse en un objeto o elemento arquitectónico, cuando su posición, su proporción, sus relaciones dimensionales, su forma, materiales y una multitud de otros factores se confabulen para aprehender, transformar e incorporar al espacio la luz y el color del sol y de la lluvia, del aire y de la tierra. Y las vistas de lo próximo y de lo lejano (Palacios 2015: 415).

En este marco, una de las referencias al carácter del muro como elemento arquitectónico que trasciende su función principal para definir parte del espíritu del espacio doméstico virreinal se debe a Leguía, quien sostuvo que si al contemplar las cualidades plásticas de la arquitectura limeña del siglo XVIII se le agregara «la pintoresca costumbre que poseen los limeños de colocar en los alféizares de sus ventanas, tiestos floridos que ostentan la policromía de sus corolas entre las ensortijadas rejas de los muros, alguien podría creer [...] que se encuentra en una calle de la Sultana de Guadalquivir» (1919: 11).

A partir de otro enfoque, puede notarse una correlación entre las dimensiones del espacio doméstico virreinal del siglo XVIII y el cuerpo; es decir, las primeras están asociadas a la escala humana. La lectura de conciertos de obra en la Lima virreinal, una suerte de contratos entre el propietario de la casa a erigir y el maestro encargado de su planeamiento y construcción, en los que se definían las especificaciones técnicas necesarias para su fábrica, permiten identificar dos unidades de medida básicas utilizadas para el trazado de las obras. En primer lugar, la vara peruana, equivalente a tres pies de la época (aproximadamente 83 centímetros); y en segundo, la cuarta, el ancho de la palma de una mano extendida (alrededor de veinte centímetros).

Desde estas unidades, a partir del cuerpo, se configura el espacio doméstico de la residencia virreinal: la dimensión del bloque cuadrado de adobe más común durante el siglo XVIII limeño, de media vara de ancho por una cuarta de alto (Harth-terré y Márquez 1962), definía, a través de su modulación, tanto el espesor como la extensión y altura de los muros que configurarían los límites de un aposento o la demarcación del área total del patio (siempre trazado en varas cuadradas).

Se verifica, al comparar la planimetría de las casas Riva-Agüero y Larriva, una similitud entre la escala y la proporción de sus espacios, semejanza independiente del gusto o las necesidades de sus distintos propietarios o de la destreza de los variados alarifes que los concebían. Esto, en un proceso que, extendido a otros ejemplos de arquitectura doméstica virreinal contemporáneos, puede entenderse como la consolidación de un sistema prototípico de dimensiones y relaciones característicamente limeño: de aquí los cuatro a cinco metros (alrededor de seis varas peruanas) de altura promedio del aposento virreinal o los ampliamente repetidos doce a quince metros (aproximadamente dieciocho varas peruanas) de ancho y largo de los patios domésticos principales (figura 5).

Así, lo particular de esta sensibilidad sobre la dimensión en la arquitectura de la casa virreinal limeña no radica necesariamente en la magnitud escalar propiamente dicha, es decir, en la medida en sí misma, sino que se trata de un sistema de relaciones, de distancias entre los elementos físicos que determinan la forma del espacio y las dimensiones antropométricas del cuerpo de su habitante.

Por otro lado, además del dimensionamiento fijo en la construcción de los límites de los espacios, hay evidencias de un tratamiento más complejo de los conceptos de escala y proporción espacial de

0 2 5 10 m.

Planta baja
Casa Riva-Aguero

Planta baja
Casa Larriva

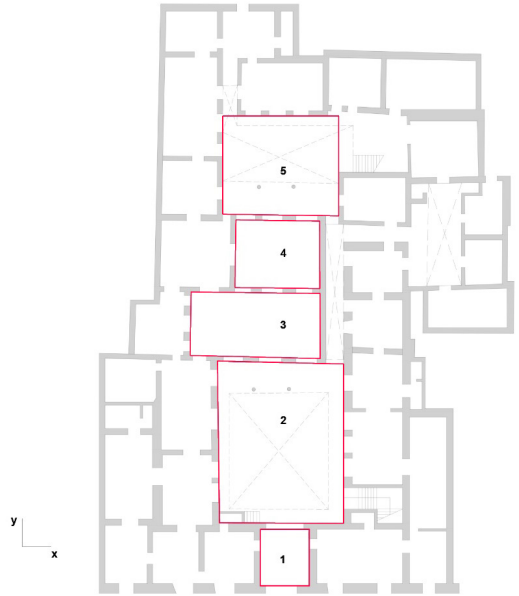
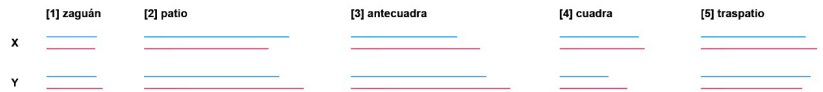


FIGURA 5

Relaciones de escala y proporción entre las casas Larriva y Riva-Aguero. Se denota el sistema prototípico escala y proporción espacial en ambos casos de estudio. Elaboración propia. Fuentes: FAUA-UNI y Fundación Ford 1988, y Scaletti 2015.



carácter menos estático, circunstancial. Una observación del viajero Le Sieur Bachelier detalla al respecto:

Los techos están hechos de algunas vigas fuertes, no cuadradas, y que se cubren por debajo de esteras pintadas [...] o de telas pintadas, de manera que las vigas no se ven nunca, lo que hace un efecto sorprendente y el más agradable que se puede ver, sobre todo para los que no están acostumbrados; [...] se agrega todavía por debajo, en estas [casas] del Perú, ramas de árboles, todas llenas de hojas, que se renuevan de tiempo en tiempo (Porras 1935: 161).

Estas intervenciones incidentales de reajuste de escala que supusieron contener o reducir las distancias entre la altura de las habitaciones y el cuerpo del habitante a partir de la introducción de telas, sedas o ramas de árboles adosados al artesonado de sus techos, o el entoldado de los patios que gradúa la percepción de su amplitud, son ensayos que, en complemento con la presencia del mueble y el objeto de adorno en los interiores, reflejan una sensibilidad particular del limeño del siglo XVIII hacia la escala y proporción espacial (figura 6).

Mundos de las cosas

El sentido dado a los objetos y al espacio arquitectónico se construye a partir de lo corporal y se enriquece con los aportes de la sensibilidad.

Alberto Saldarriaga, *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad* (2005)

Los espacios domésticos virreinales de Lima fungieron como contenedores de una profusa cantidad de muebles, objetos y pertenencias; una suerte de universos de cosas que evocaban, en su atmósfera, una relación característica entre sus habitantes y el espíritu del lugar. El siglo XVIII fue, en la Lima virreinal, el momento en el que la relación entre el habitante, el mueble y el espacio adquirió su mayor complejidad, gracias a la influencia borbónica proveniente del Reino de España, que trasladó al espacio doméstico un interés especial por la naturaleza de su menaje y por la voluntad de ornamentación, actos que buscaban representar el arraigo social de su habitante en esta era de vida de salón y de tertulia. Leguía sostuvo, al respecto:

Deslumbrante es el lujo que presenta el interior de estas moradas. El rumboso propietario no desdeña gastos [...] en la suntuosidad de sus habitaciones. En el salón, que iluminan múltiples arañas de cristal, adornan las paredes largos y dorados espejos, y telas pictóricas de gloriosas rubricas. [...] En medio, [...] se destaca, sobre la suave y finísima alfombra, la tallada mueblería, ya solemne, con sus mullidos y cómodos sillones y sofás de borlón rojo; ya esbelta, con sus asientos de tapices floridos y elevados espaldares (1919: 15-16).

FIGURA 6

Patio entoldado de una mansión limeña. El dibujo de Leonce Angrand (25 de enero de 1838) ilustra una de las formas de reajuste de la escala en el espacio doméstico virreinal. Fuente: Milla Batres (1972).

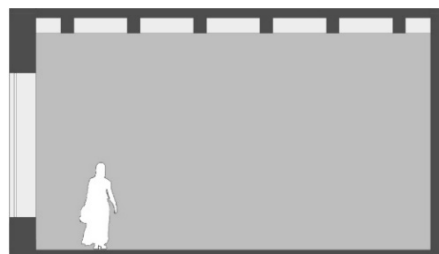


FIGURA 7

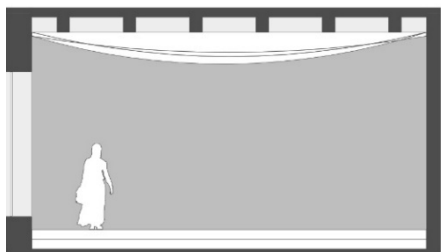
Antecuada de la casa Larriva. Se observa la gradación de escalas entre el espacio y el mobiliario. Fotograma del video *Palacio de Larriva, Sede EntreNous*, de Diego Torres Castro (2016).



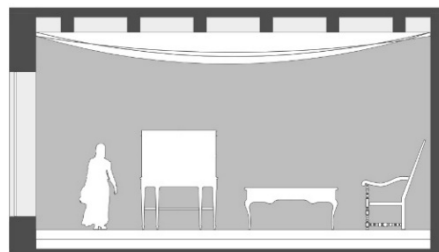
[1]



[2]



[3]



[4]

Así, a través de la profusión de muebles y adornos, el carácter del espacio arquitectónico doméstico adquirió cierto tinte escenográfico (Velarde 1978: 186), en el marco de una época (1746-1790) en la que, producto del crecimiento de la importación desde Europa y Asia, de piezas de mobiliario de alto acabado y mayor pompa, dicho espacio se favoreció de una más compleja distinción de uso (Gálvez, C. 2007: 47).

En este marco, abordar las cualidades fenoménicas del reino del mueble en la experiencia sensible del espacio doméstico virreinal significa una extensión y profundización de la sección previa, relativa al cuerpo y la escala, en tanto complementa el papel de este, del cuerpo que habita, en relación con las dimensiones del aposento.

De esta manera, con estos patrones de introducción del objeto en el aposento virreinal, la percepción sensorial háptica del espacio, es decir, la percepción, por parte del habitante, de su entorno físico próximo en relación con su cuerpo y movimiento, alcanza su mayor relevancia. Así, puede notarse que el mayor aporte del mueble para la experiencia sensible del espacio doméstico virreinal es que ciñe a la escala del cuerpo sus dimensiones generosas.

El análisis de la imagen de un rincón de la cuadra de la casa de Larriva es elocuente para ilustrar este contraste de escalas: perceptualmente, se nota un rico contraste entre la escala y proporción del espacio construido y la escala que introduce el mobiliario que este contiene (figura 7). Aquí, tanto el mobiliario como los adornos —potenciados por las cualidades de la atmósfera lumínica del espacio ya abordadas en el texto— se configuran como centros de fuerza en el espacio, acercan las superficies al cuerpo, se manifiesta y percibe de forma más cercana la materialidad de los detalles, «se abre el reino háptico [...], la experiencia sensorial se intensifica; las dimensiones psicológicas entran en juego» (Holl 2011: 34).

En esta línea, la fuerte presencia del mueble en el aposento virreinal suavizó los saltos de escala entre la percepción sensorial de la dimensión holgada del espacio contenedor y el cuerpo, contenido, del habitante. Una evidencia de esta cualidad conciliadora entre lo amplio y lo íntimo en la atmósfera del espacio doméstico se encarna en la figura del estrado, un subespacio anexo al ambiente del salón de recibo, el rincón por excelencia de la limeña, donde transcurría la mayor parte del día inmersa en sus ocupaciones. Se trata de una suerte de lugar-cobijo que adquiriría su carácter íntimo a partir de una sutil elevación del nivel del suelo, a modo de tarima —estrategia que reajusta la altura del aposento a los dominios de la percepción háptica del cuerpo de la mujer— sobre el cual, según Frezier, se arrellanaba la mayor variedad de tapices, sedas colgantes y cojines de terciopelo (Porrás 1935: 175), «objetos suntuarios que servían especialmente a las mujeres de la élite para demostrar su prestigio y riqueza» (Germaná 2008: 205), potenciando los rasgos sensuales y de misterio característicos de estos personajes (figura 8).

Esta aproximación háptica a la forma de habitar el espacio en consonancia con el carácter íntimo y propio de su habitante se enriqueció también con las cualidades plásticas y materiales de su mobiliario y

FIGURA 8

Estrado del siglo XVIII limeño. El esquema ilustra el papel del mueble y de la ornamentación en el reajuste de la escala del espacio y la relación entre este y el cuerpo dentro de un rincón íntimo. Elaboración del autor.

objetos de adorno. Se introdujo, de esta manera, en la percepción de la experiencia sensible del espacio, una tercera dimensión en la gradación de escalas: la escala del detalle, presente en baúles, cofres, bargueños, mesas, escaños y armarios de dinámicas líneas curvas y un rico tratamiento de la textura y la cuidada selección del material, característicos de la influencia rococó en boga en la época.

Universos sensoriales

Si la profusión de los muebles encarnó los centros de fuerza dentro del aposento virreinal, en la experiencia sensible total de la casa estos lugares se reprodujeron en la antecuada y la cuadra. Estos dos espacios condensan en su atmósfera todo el complejo universo sensorial que enriquece la experiencia de la habitación doméstica.

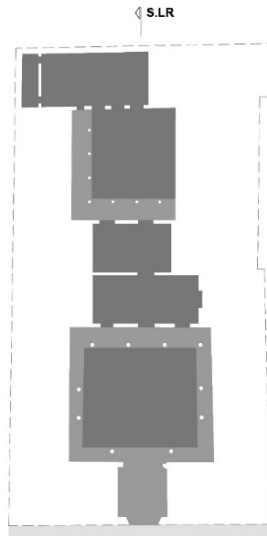
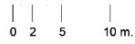
Como se ha podido apreciar en la figura 1, las casas Riva-Agüero y Larriva comparten, en esencia, la misma configuración espacial. Esta se corresponde con el modelo tardío de la casa limeña privilegiado principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que consiste en el esquema de transición en planta baja desde el zaguán hacia el patio principal, la antecuada, la cuadra y el traspatio, en progresión consecutiva (San Cristóbal 2003: 644).

Del análisis de las plantas de las dos casas mencionadas se rescata la secuencia espacial pautada por la alternancia entre espacios contenidos —zaguán, antecuada y cuadra— y espacios abiertos —patio y traspatio—, situación que enriquece la experiencia del recorrido de las casas mediante los grados de contraste entre la dilatación y contracción de los límites que configuran cada unidad espacial mencionada. Por otro lado, el análisis de las secciones, además de evidenciar que la alternancia en el tratamiento del límite espacial también se experimenta en dimensión vertical, permite observar la existencia de espacios intermedios, ambiguos en su condición de interior-exterior, como los pórticos cubiertos y ligeramente elevados adyacentes a las caras de la antecuada con orientación al patio y de la cuadra hacia el traspatio, o los balcones con celosía. Estas unidades espaciales enriquecen la experiencia de habitar estas dos casas, al suavizar la rígida dicotomía interior-exterior (figura 9).

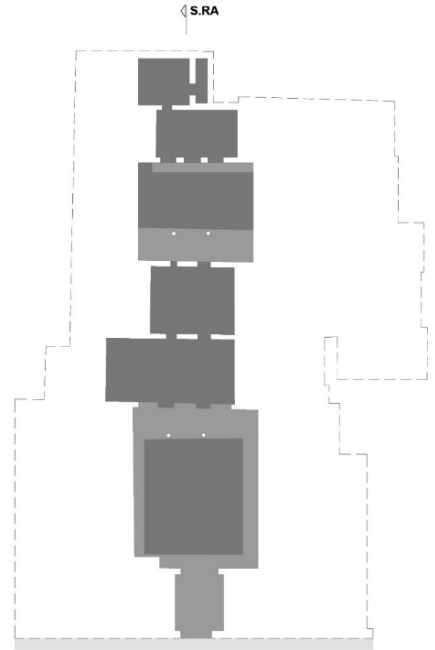
Asimismo, el carácter de la experiencia de habitación del prototipo de casa estudiada radica en la experiencia vivencial característica de la época virreinal; en los usos, costumbres y hábitos de vida cotidiana; y en la resultante percepción sensorial de la atmósfera de las unidades espaciales que componen la vivienda —como lo han retratado quienes las experimentaron—. Así, la ubicación a eje del zaguán con respecto a la planta y la posibilidad de divisar desde este, e incluso desde la calle, la antecuada, la cuadra y el traspatio de la casa contribuía a percibir, de entrada, toda la secuencia espacial como una unidad, tal y como lo indica Guillermo Miller, visitante de Lima: «el centro de la fila de los cuartos de recibo es perpendicular al zaguán, por consiguiente, puede desde ellos verse la calle» (1975 [1829]: 264). En esta línea, Adolphe Botmiliau,

FIGURA 9

Transición espacial en las casas Larriva y Riva-Agüero. Los esquemas ilustran las transiciones entre la dilatación y la contracción del espacio en la experiencia de la arquitectura doméstica virreinal. Elaboración propia. Fuentes: FAUA-UNI y Fundación Ford 1988, y Scaletti 2015.

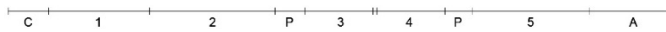
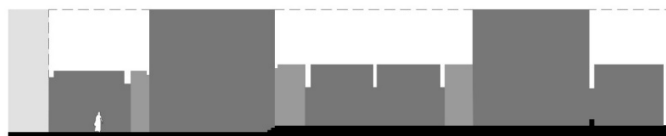


Planta baja
Casa Larriva

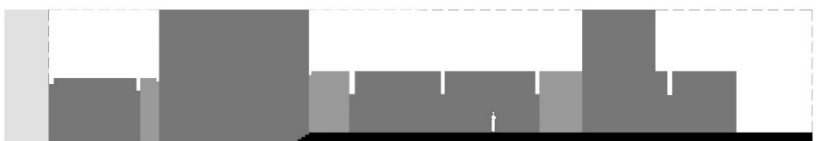


Planta baja
Casa Riva-Aguero

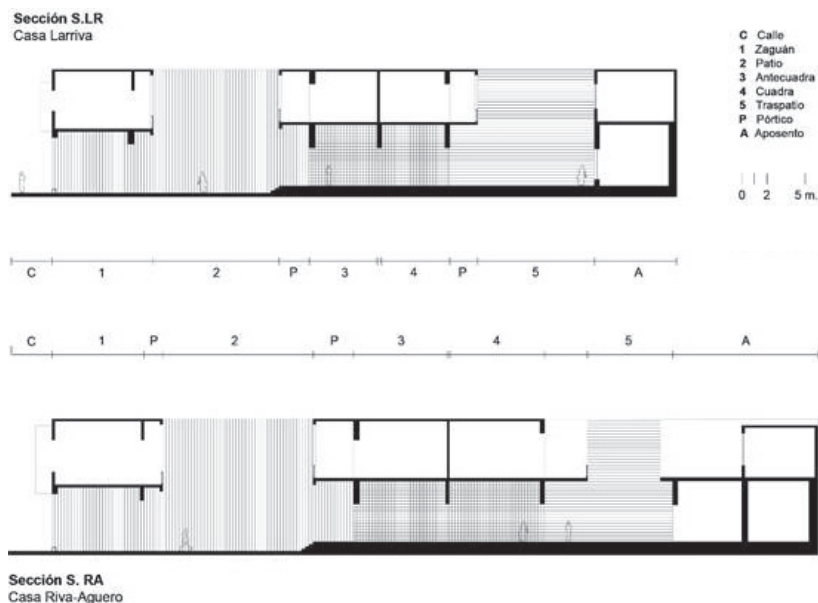
Sección S.L.R
Casa Larriva



- C Calle
- 1 Zaguán
- 2 Patio
- 3 Antecuada
- 4 Cuadra
- 5 Traspatio
- P Pórtico
- A Aposento



Sección S. RA
Casa Riva-Aguero

**FIGURA 10**

Transparencia y transposición espacial en las casas Larriva y Riva-Aguero. El esquema ilustra la interpenetración de los sistemas espaciales que definen al dúo antecuada-cuadra como contenedor del universo sensorial de la arquitectura doméstica virreinal limeña del siglo XVIII. Elaboración propia. Fuentes: FA-UA-UNI y Fundación Ford 1988, y Scaletti 2015.

viajero extranjero, apuntaba en 1848: «hay una hora en Lima en que los salones están abiertos. Una lámpara colocada en medio de la habitación, frente a la puerta que da a la calle, proyecta su luz en el patio interior y parece decir al transeúnte que la familia está reunida en espera de los visitantes» (Concejo Provincial de Lima 1959: 129).

De esta manera, contrastando los relatos sensibles de los personajes que tuvieron la oportunidad de habitar casas prototípicas de la época estudiada con el análisis arquitectónico espacial del conjunto, se puede sostener que la atmósfera se constituía a partir de la transparencia; no desde su concepción literal —que supone una arquitectura diáfana, estructurada más desde el vacío que del lleno, cualidad que no corresponde a este tipo arquitectónico particular—, sino desde la transparencia fenoménica, un término acuñado por Rowe y Slutzky (1963), definido como el escenario en el que dos espacios contiguos se articulan de una forma compleja, nutrida por la experiencia perceptual de los fenómenos sensoriales, generándose, como resultado, la percepción simultánea de ambos; en suma: el de un receptáculo que condensa las fuerzas que tensan ambas atmósferas.

A partir esta condición perceptual de transparencia fenoménica, la experiencia espacial del tipo arquitectónico estudiado se estructura, además, en dos sistemas de unidades espaciales conceptualmente independientes que, a través de su intersección e interpenetración, se entrelazan y conforman el ambiente definido por el dúo antecuada-cuadra, unificándolos en una sola atmósfera, receptáculo que el viajero Lafond llamaba, de forma sugerente, «habitación-casa» (Núñez 1973: 103), espacio que condensó, en mayor medida, el complejo universo sensual que compone la esencia característica del espacio doméstico limeño (figura 10).

Así, por un lado, en el sistema comprendido por el zaguán, el patio, la cuadra y la antecuada, de carácter social, la atmósfera del patio resonaba con las de la antecuada y la cuadra mediante la inserción de datos sonoros producto de las intensas labores comerciales, de los ecos de los carruajes y de las actividades realizadas en los aposentos a su alrededor, «de los que viene un rumor apagado de añoradoras charlas» (Gálvez, J. 1965 [1921]: 3); mientras que el zaguán adosado a él filtraba, hacia el otro extremo, a través de un eje visual, tanto las sensaciones de movimiento como el murmullo de lo que sucedía en la calle.

En contraparte, el sistema estructurado por la experiencia sensible de la antecuada, la cuadra y el traspatio poseía una atmósfera más íntima y sosegada, lugar donde en su infancia José de la Riva-Agüero y Osma, quien habitó la vivienda que lleva hoy su nombre y que se toma como caso de estudio en este texto, solía pasar momentos de retiro y relajación acompañado de un libro: «me apoderaba con ansia de uno de esos volúmenes, y me ponía a devorarlo y a repararlo, sentado en una silletita de esterilla [...], ante las macetas del traspatio, o junto a la enrejada tinajera» (De la Riva-Agüero 1932: 15). Aquí, el traspatio, con su exuberante vegetación, estimulaba la vista y el olfato, al introducir la naturaleza hacia la cuadra —memoria del ambiente pastoril que evoca Bernabé Cobo en sus memorias de la Lima del siglo XVI—, una imagen natural que parecía amplificarse gracias a su reflejo en el cristal de la puerta mampara que, al mismo tiempo, enmarcaba la fuente de agua: «surtidor cristalino y musical [que] fluye en la clara quietud del patio, que tiene la espaciosidad y la dulzura grave de un claustro monjil» (Gálvez, J. 1965 [1921]: 3), y que implantaba en la atmósfera el suave murmullo del agua, elemento natural de «poderes de reflexión, de inversión espacial, de refracción y de transformación de los rayos de luz» (Holl 2011: 28).

Reflexiones finales

Lo escrito representa un esbozo, una primera aproximación al carácter fenoménico y a la experiencia sensible de la atmósfera del espacio doméstico virreinal en Lima entre 1746 y 1790. Tras lo visto, y en contraste con los testimonios históricos y escritos que relatan la vivencia directa del aposento doméstico virreinal en esta época particular, puede sostenerse que existió un engarce entre el hecho arquitectónico —el entorno físico construido de los aposentos—, las cuestiones fenoménicas relacionadas con la percepción sensorial que supone su habitación, y la forma de vida, costumbres y carácter específicos de quienes lo habitaban.

Puede discutirse, como se ha sostenido,⁸ que la constitución física de la arquitectura doméstica virreinal respondió más a cuestiones de orden constructivo y estructural que a voluntades relacionadas con el interés y la exploración espacial; sin embargo, visto desde la experiencia subjetiva sensible del espacio arquitectónico, lo cierto es que las cualidades fenoménicas del espacio doméstico virreinal fueron hechos de arquitectura, estuvieron presentes en el espacio y existieron más allá de las razones o intenciones conscientes de sus promotores, constructores o

⁸ Antonio San Cristóbal (2003), por ejemplo, asevera que el patio limeño no fue concebido como espacio organizador de la planta de la casa limeña, sino que su existencia deviene de la colocación perpendicular consecutiva de las crujías que conforman los aposentos dentro del lote disponible, disposición que genera, a modo de residuo, estos espacios vacíos.

arquitectos. Estas cualidades que construyeron la atmósfera característica de este espacio han sido justamente las que quedaron fuertemente impregnadas en la memoria de quienes tuvieron la oportunidad de habitarlas, como lo indica la extensa cantidad de referencias históricas escritas, algunas de las cuales se han recogido en este texto.

Alberto Saldarriaga apunta que «la experiencia sensible de la arquitectura incorpora la sensualidad como una manifestación del placer que provoca el contacto con un lugar» (2005: 49). En esta línea, resulta interesante cuestionarse, considerando el panorama limeño del siglo XVIII, acerca de si el carácter rico en estímulos sensoriales de la atmósfera característica de los aposentos tiene alguna correspondencia con el espíritu sensual del limeño y la limeña, que, tal y como indica Leguía, en esta época daban «expansión a sus tendencias voluptuosas y a sus hábitos epicureístas» (1919: 22); es decir, develar si se trata de una arquitectura que, en relación simbiótica con el carácter y costumbre específicos de su habitante, haya sido concebida también como una fuente compleja de placeres sensoriales. Naturalmente, refrendar tal hipótesis excede el enfoque y los alcances de este artículo: es un asunto que merecería una investigación más extensa, exclusivamente dedicada a él, dada su complejidad y su vocación multidisciplinaria.

Por último, es inevitable dirigir la mirada hacia el ahora, hacia la realidad presente y el estado de las casas virreinales del Centro Histórico de Lima. El grado de abandono de una gran parte de estos testimonios construidos, sumado a los intentos de restauración de este patrimonio, no contribuye a un proceso de puesta en valor a la altura de la complejidad tanto de la dimensión física-arquitectónica como de la atmósfera sensorial de los espacios que contiene. Si algo puede rescatarse de este trabajo, en relación con las estrategias de intervención y puesta en valor de las casas virreinales, es que la esencia de estas traspasa lo histórico-estilístico, lo epidérmico y superficial, para reposar sobre el valor de la experiencia sensible de su espacio. Las cuestiones relacionadas con la calidad de la luz o la relación sensorial entre el cuerpo y los límites del aposento son también materiales de proyecto, insumos característicos de la atmósfera del espacio doméstico virreinal que van más allá de los límites de la moda, la temporalidad o las tendencias románticas en la disciplina arquitectónica.

Bibliografía citada

- BACHELARD, Gaston
1965 [1957] *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CALDERÓN, Gladys
2000 *La casa limeña: espacios habitados*. Lima: Siklos.
- CONCEJO PROVINCIAL DE LIMA
1959 *Viajeros*. Lima: Festival de Lima IX, edición antológica.
- DE LA RIVA-AGÜERO, José
1932 *Añoranzas*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- FAUA-UNI, FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA, y FUNDACIÓN FORD
1988 *Inventario del patrimonio monumental inmueble de Lima: valles de Chillón, Rímac y Lurín* (vol. 4). Lima: Convenio Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería y Fundación Ford.

- GÁLVEZ, Carlos
2007 «Los muebles de una casona virreinal: patrones de consumo en la casa Ramírez de Arellano/Riva-Agüero (siglos XVIII-XX)». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.º 34, 45-65.
- GÁLVEZ, José
1965 [1921] *Una Lima que se va*. Lima: Universitaria.
- GARCÍA BRYCE, José
1980 «La arquitectura en el Virreinato y la República». En Juan Mejía Baca, Juan (editor), *Historia del Perú*, volumen 9, pp. 11-166. Lima: Juan Mejía Baca.
- GERMANÁ, Gabriela
2008 «El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos y costumbres de la elite colonial». *Anales del Museo de América*, n.º 16, 189-206.
- HARTH-TERRÉ, Emilio y Albert MÁRQUEZ
1962 Historia de la casa urbana virreinal en Lima. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, n.º 1, 3-100.
- HOLL, Steven
2011 [1994] *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEGUÍA, José Guillermo
1919 *Lima en el siglo XVIII*. Lima: Euforion.
- LINDER, Paul
1945 La fuerza de la emoción en la arquitectura. *Revista de la Universidad Católica*, año 12, n.º 2-3, 111-122.
- MILLA BATRES, Carlos (editor)
1972 *Imagen del Perú en el siglo XIX/Leonce Angrand (1808-1886)*. Lima: Carlos Milla Batres.
- MILLER, John
1975. [1829] *Memorias del general Guillermo Miller al servicio de la República del Perú* (volúmenes 1-2). Lima: Arica (original en inglés, 1829).
- NÚÑEZ, Estuardo (compilador)
1973 *El Perú visto por viajeros. Tomo I. La costa*. Lima: PEISA.
- PALACIOS DÍAZ, María Dolores
2014 *Cuerpo, distancias y arquitectura. La percepción del espacio a través de los sentidos*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. <https://bit.ly/3c1mb5M>
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (compilador)
1935 *Pequeña antología de Lima (1535-1935): lisonja y vejamen de la Ciudad de los Reyes del Perú*. Madrid: Talleres tipográficos de Galo Sáez.
- ROWE, Colin y Robert SLUTZKY
1963 Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta*, 8, 45-54.
- SALDARRIAGA, Alberto
2005 *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio
2003 *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687* (Vols. 1-2). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- SCALETTI, Adriana
2015 «"... haviendo reconocido su fábrica de adovería y telares...": la casa Riva-Agüero (Lima, Perú-siglo XVIII)». En Instituto Juan de Herrera (editor), *Actas del Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, pp. 1501-1601. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- TORRES CASTRO, Diego
2016 Palacio de Larriva. Sede EntreNous [archivo de video]. 31 de octubre. <https://www.youtube.com/watch?v=6eBwj6vq7NU>
- UGARTE ELÉSPURU, Juan
1967 *Lima y lo limeño*. Lima: Universitaria.
1992 *Lima incógnita*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- VELARDE, Héctor
1977 *Arquitectura peruana*. Lima: Studium.
- ZUMTHOR, Peter
2006 *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.



PATRIMONIO IGNOTO Y REGISTRO AUSENTE

Presente de tres estaciones del Ferrocarril Central del Perú: Vitarte, Monserrate y Patio Central-Callao

Daniel Hernández Ramos

Resumen

El acervo cultural del Perú contempla un variado registro de bienes inmuebles acumulado en las distintas etapas de desarrollo del país. Un amplio grupo de estos exponentes, denominado *patrimonio industrial*, se halla en un franco estado de deterioro debido al desconocimiento de su relevancia. Algunos edificios representativos de este conjunto son las estaciones del Ferrocarril Central del Perú, todavía vigentes en uso e integridad. El estudio se articula alrededor de la evaluación del estado actual de estos edificios en su dimensión arquitectónica y, complementariamente, en la revisión de las relaciones con su contexto urbano inmediato. Se han seleccionado las estaciones del Callao, Vitarte y Monserrate, por su envergadura arquitectónica e importancia para la ciudad. El análisis de estos inmuebles se lleva a cabo a través de la revisión de documentos técnicos actuales, la comparación histórica y el estudio de la realidad física de cada edificio.

Palabras clave: patrimonio industrial, estaciones de ferrocarril, conservación de monumentos, deterioro, arquitectura.

Abstract

The cultural heritage of Peru contemplates a diverse collection of buildings accumulated throughout the history of the country. A large set of these elements, denominated as industrial heritage, are endangered and deteriorated due to the lack of knowledge of their significance. Some of the most important buildings of this heritage are the stations of the Peruvian Central Railway, still in good shape and running. This article evaluates the architectural dimension of the stations in their current state, as well as examines its relationship with their immediate urban context. For the purpose of this research, *Callao*, *Vitarte*, and *Monserrate* stations were selected due to their architectural scale and location relevance in the city. The analysis of these buildings was performed under a revision of current technical documents, a historical comparison, and a study of the physical reality of each building.

Daniel Hernández Ramos

Estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Cursó estudios de intercambio en la Facultad de Arquitectura de la IUAV, Universidad de Venecia. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2020-1.

Keywords: industrial heritage, railway stations, preservation of monuments, deterioration, architecture.

PATRIMONIO IGNOTO Y REGISTRO AUSENTE

Presente de tres estaciones del Ferrocarril Central del Perú: Vitarte, Monserrate y Patio Central-Callao

Daniel Hernández Ramos

El registro ausente

¿Cuántos peruanos saben que es posible viajar en tren directamente desde el Callao hasta el Valle del Mantaro desde hace más de cien años? ¿Cuántos conocen que gran parte de la infraestructura original de esta ruta se encuentra vigente? Estas preguntas encuentran lugar en una sociedad que continúa ignorando gran parte de su patrimonio, «un conjunto de bienes que surgieron en torno al desarrollo industrial y que obtuvieron un rango de valor por su uso a través del tiempo».¹ Wiley Ludeña afirmaba en el año 2008 que el patrimonio industrial no era todavía un tema, discurso institucionalizado ni cultura cotidiana en el Perú (2008: 95). Lamentablemente, doce años después, el panorama de este patrimonio es el mismo. Así pues, el acervo industrial se encuentra todavía ausente en la normativa patrimonial vigente del año 2016,² y es aún más inquietante que no se haya realizado un catastro institucional de estos bienes.

Entre todos los exponentes de este patrimonio, sobresale el Ferrocarril Central del Perú, un proyecto que buscó enlazar Lima con el valle de Jauja, que implicó gestiones de agentes públicos y privados, y que tuvo un extenso desarrollo durante casi cuarenta años. Se comenzó a construir en el año 1870 bajo la política ferroviaria del presidente José Balta y la gestión del empresario Henry Meiggs, financiado por una desmesurada deuda externa. Posteriormente, en 1908, la obra culminó con la extensión de la línea hasta la ciudad de Huancayo y con un panorama completamente distinto, pues la gestión y posesión se habían privatizado. En el escenario actual, el Ferrocarril Central brinda servicios turísticos y de transporte y casi la totalidad de sus instalaciones están a cargo de Ferrovías Central Andina S. A., empresa que obtuvo la concesión de la vía en 1999 por un período de cuarenta años. No obstante, los servicios de transporte de mercancías y pasajeros los prestan otras sociedades, como Ferrocarril Central Andino S. A., Impala Terminals e, incluso, el Estado peruano (figura 1).

En otro sentido, el proyecto integral del Ferrocarril Central compuso una red de estaciones de significado y técnica relevantes. Estos edificios cumplieron la función de aproximar directamente al ferrocarril con el ciudadano peruano del siglo XIX; no solo articularon los servicios

¹ Definición de *patrimonio industrial* peruano elaborada por Neydo Hidalgo (entrevista con el autor, 23 de mayo de 2020).

² La Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Cultura 2016) no hace alusión, en ningún sentido, al patrimonio industrial.

transformaciones, una de las edificaciones de mayor carácter industrial, con un valor estratégico de impacto metropolitano; la estación Monserrate, de vigencia simbólica y otrora estación principal del circuito, que representa las intenciones originales del proyecto ferroviario y es un elemento decisivo para la ciudad, pues se emplaza en el límite entre el Centro Histórico y el río Rímac; y, finalmente, la estación Vitarte, de distinta envergadura y uso modificado, que denota una propuesta diversa por su composición y localización en el antiguo Barrio Obrero de Ate Vitarte.

Para establecer los parámetros sobre los cuales se evaluarán estos objetos, se precisarán tres ámbitos que definen las principales características de cada exponente a través de las distintas dimensiones de la arquitectura. El primero es el contextual: en este apartado se evaluará el entorno urbano inmediato, es decir, las distintas relaciones de los edificios con los elementos urbanos más próximos. Luego, bajo la dimensión formal, se analizarán las características fundamentales que definen la dimensión arquitectónica, tales como composición, volumetría y espacialidad. Por último, el ámbito técnico, aspecto en el que se evaluará el sistema constructivo empleado, la materialidad y demás técnicas. Adicionalmente, se acompañará cada objeto de estudio con una observación integral de su historia y estado de funcionamiento, junto con los agentes involucrados. En suma, empleando las distintas dimensiones de análisis, se mostrará la situación completa de cada complejo, para establecer un panorama arquitectónico actual.

Estación Monserrate

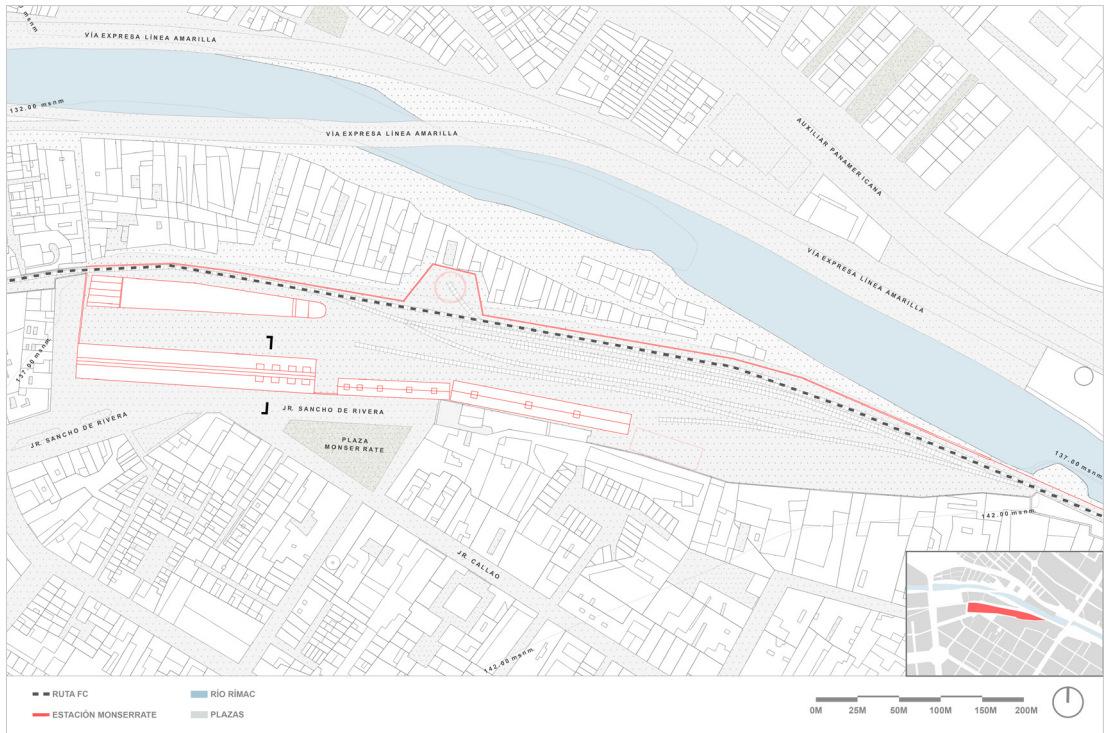
La antigua estación principal del Ferrocarril Central se ubica en el Centro Histórico de Lima, en el barrio de Monserrate, del cual proviene su nombre. Este edificio, por más de cuarenta años el inmueble central de la vía, cedió su rango luego del incendio y ulterior edificación de la nueva y moderna estación Desamparados en 1912. El origen de la estación Monserrate se remonta a los primeros trabajos de construcción del ferrocarril en 1870 y, por tanto, ejemplifica las intenciones originales del proyecto y el entusiasmo de la sociedad de la época por el desarrollo ferroviario.⁴

Actualmente la estación, clasificada como monumento según la Resolución Jefatural 515-1989-INC/J, alberga diversos usos, tales como almacén, punto de control para el transporte de carga y pasajeros, y, eventualmente, usos simbólicos.⁵ En dos planes urbanos vigentes está considerada como edificio de valor monumental y emplazamiento estratégico: el Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2028 (MML 2019), a pesar de considerarlo erróneamente como un edificio abandonado, resalta su valor paisajístico y proyecta su recuperación con fines de uso mixto y turístico, por ser un nodo intermodal territorial de interconexión metropolitana; asimismo, el Plan Metropolitano de Desarrollo Urbano de Lima y Callao 2035 (PLAM 2035, MML 2014) considera el entorno de la estación como un intercambio nodal de primer nivel en el marco del desarrollo de un tren de cercanías.

Respecto al ámbito contextual, la estación siempre ha gozado de una ubicación estratégica para la ciudad. Construida en el barrio tradicional

⁴ Elio Galeccio (2007: 67) y Juan Luis Orrego (2008) concuerdan al referirse a la fastuosidad de las celebraciones inaugurales de este inmueble.

⁵ En esta estación se recibe cada año el cargamento del «tren papero», iniciativa del Ministerio de Agricultura para promover el comercio de dicho tubérculo.

**FIGURA 2**

Situación urbana de la estación Monserrate: relación con elementos urbanos y naturales. Elaboración propia, basada en el Archivo Municipal, Ruiz 2018 y fotografías de Google Maps.

de Monserrate, por el sur colinda con edificios de vivienda y, parcialmente, con la plazoleta del mismo nombre; y por el norte, en desnivel, con el río Rímac. En este espacio, el edificio alentó un nodo comercial de gran importancia a razón de que en el mismo jirón Sancho Rivera, se encontraba el Camal General de Lima: los usos contiguos propiciaron un lugar urbano dinámico, relevante para aquel tiempo (figura 2).

En el contexto actual, el edificio ciertamente no propone las mismas dinámicas urbanas de aquella época. El entorno de la estación, barrio Monserrate, se halla en un estado de deterioro generalizado, derivado de la desarticulación urbana del Centro Histórico y el cambio de uso de suelo.⁶ A pesar de ello, el inmueble se encuentra en un ambiente urbano monumental (MML 2019: 134), lo cual denota la importancia histórica del entorno. Finalmente, es preciso mencionar la situación paisajística del inmueble, debido al transcurrir del ferrocarril paralelo al curso del río Rímac. Si bien originalmente la estación tenía una relación física directa con el río, este vínculo está parcialmente interrumpido en la zona noroeste del inmueble. Esto se debe a una primera barrera, producto de la proliferación de viviendas informales, y, desde 2018, una segunda barrera, a razón de la construcción de la Línea Amarilla, parte de una infraestructura vehicular de gran escala.

Sobre los aspectos formales del edificio, el terreno tiene una relación enteramente nula con el exterior por el tratamiento de sus bordes, ya que tanto en los frentes noroeste como suroeste posee un cerco perimetral. En otro sentido, el área construida en el inmueble es tan solo el 15% del total

⁶ Sintetizado a partir del diagnóstico realizado por el Plan Maestro del Centro Histórico de Lima 2018-2028.

del terreno, aproximadamente;⁷ por lo tanto, la estación puede ser confundida con un patio de maniobras. El espacio construido lo componen cuatro volúmenes: tres, usados como almacenes, son vestigios del proyecto original, mientras que el cuarto es un volumen más reciente, para fines de control y servicios actuales. Los tres cuerpos originales son galpones de planta libre a doble altura con cobertura a dos aguas; estos poseen dimensiones de sección y altura distintas, a pesar de su semejanza compositiva. El primero de ellos, ubicado en la esquina suroeste, que puede definirse como el volumen principal, presenta una teatina continua en la cumbrera, vanos altos continuos en los tabiques laterales y teatinas laterales en uno de sus extremos. Actualmente estas aberturas están tapiadas, lo que genera problemas de salubridad, pues resulta un espacio muy amplio sin ventilación. Los otros dos volúmenes son muy semejantes; únicamente varían sus dimensiones. A diferencia del cuerpo principal, consideran teatinas puntuales en la longitud de la cumbrera, lo cual señala que su uso original estaba dividido en ambientes más pequeños (figura 3).

En consideración a la técnica, se puede sostener que la propuesta desarrolla un diseño simple, para fines prácticos, sin mayores aspiraciones.⁸ En los tres volúmenes originales se propone la misma solución, un planteamiento que surge de la necesidad de un espacio continuo y fácilmente modificable en el interior. Este sistema constructivo se resuelve enteramente con listones de madera que varían de espesor y ancho a razón del elemento que definen. La estructura principal se compone de una secuencia sencilla de columnas y tijerales. Esto permite que el espacio pueda volcarse completamente al exterior a través de la apertura de los tabiques exteriores, constituidos por paneles de listones de madera que funcionan en su mayoría como cerramientos batientes. La cobertura del techo se resuelve con listones de mayor dimensión; estos reposan en viguetas sostenidas a su vez por la estructura principal de tijerales. Para los vanos, tanto en las ventanas altas como en las teatinas, se emplean rejillas de madera con secciones redondas.

La situación actual del inmueble denota un estado de deterioro bastante profundo. Es aún más preocupante la pérdida de elementos originales debido a la sustitución de materiales, lo cual compromete el estado de integridad del edificio. Las coberturas de dos de los volúmenes han sido sustituidas por un material sintético contemporáneo, y únicamente el bloque este conserva la cobertura original de madera. De igual forma, se han reemplazado varios tabiques exteriores por otros de albañilería o con nuevos listones de madera. Este es el contradictorio panorama actual de un edificio que no solo es parte del patrimonio industrial del país, sino que también está considerado oficialmente como monumento (figura 4).

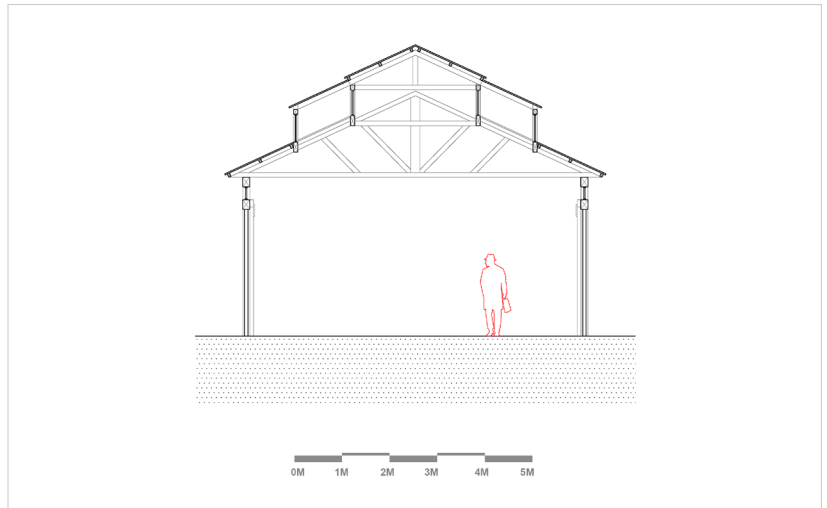
Patio Central-Callao

A razón de las dinámicas urbanas y económicas que continuamente propicia la provincia del Callao, se construyeron en esta localidad instalaciones ferroviarias de diversa jerarquía.⁹ El proyecto original del Ferrocarril

7 El área total del terreno es de 45 535 metros cuadrados, y el área construida es únicamente de 7036, según los registros de la Municipalidad de Lima Metropolitana del año 1996, que no han variado desde entonces.

8 En relación con otras obras públicas contemporáneas, como el Palacio de la Exposición (1871), se puede afirmar que el interés por la arquitectura ferroviaria no era comparable al que suscitaban la arquitectura cívica o cultural.

9 En el Callao se encontraban también la maestranza Guadalupe, la estación de La Punta y la Estación Central del Callao, entre muchas otras.

**FIGURA 3**

Estación Monserrate. Sección del cuerpo principal: solución de la cobertura para la ventilación e iluminación de la estación. Elaboración propia, basada en las fotografías de Ruiz 2018.

**FIGURA 4**

Estación Monserrate. Vista desde la Vía Expresa Línea Amarilla. Límite norte de la estación con el río Rímac, maquinaria en funcionamiento y galpón este. Fuente: FCraifan, Ferrocarril Central del Perú, 2018.

Central propuso un emplazamiento dedicado al transporte de mercancías, un terminal que vinculase los asentamientos mineros del interior con el puerto.¹⁰ Por orientarse a esta función, el inmueble ha mantenido una vigencia sostenida a lo largo del tiempo, en contraste con otras instalaciones del ferrocarril. Sin embargo, no existe ningún vestigio evidente del edificio construido en la época original, como en el caso de Monserrate, aun cuando este complejo es la única instalación vigente del sistema ferroviario en el Callao. En la actualidad, este terminal posee una relevancia económica importante debido a su relación directa con las instalaciones mineras del valle del Mantaro y su cercanía al puerto del Callao. Por tal motivo, el emplazamiento ha sido cedido bajo un contrato de concesión distinto al del resto de las instalaciones del Ferrocarril Central. Así, en 2001 el Patio Central-Callao fue concesionado por treinta años a Impala Terminals Perú, empresa que brinda servicios de gestión y transporte de concentrados minerales.

En cuanto a las consideraciones urbanas, el conjunto ocupa una gran manzana de íntegra vocación industrial con alto valor estratégico.¹¹ El terreno presenta una marcada irregularidad, sobre todo en los extremos este y oeste, debido a la existencia de equipamiento urbano y vivienda, lo que revela la pérdida de integridad urbana del complejo. A propósito de la relación con su contexto más próximo, en dirección noreste colinda con diversas instalaciones derivadas del puerto del Callao, como almacenes y aduanas; en tal sentido, propone un borde disperso, sin elementos que definan su perímetro, por la necesidad de vincularse con dichas instalaciones. En dirección suroeste, el Patio Central representa un borde urbano para la ciudad, pues limita con los conjuntos de vivienda de la provincia y, contradictoriamente, propone un muro perimetral ciego de doble altura en toda esta extensión. Finalmente, en relación con el panorama futuro del inmueble, por su importancia para la ciudad ha demandado un plan urbano específico en el PLAM 2035 (MML 2014), que propone renovar y expandir la zona en la que se halla inmerso (figura 5).¹²

En cuanto a los aspectos formales de la edificación, cabe señalar sus marcadas características industriales. El complejo se articula como un conjunto de volúmenes dispersos alrededor del bloque más antiguo y de mayor dimensión en el centro del terreno. Esta disposición la conforman alrededor de quince galpones independientes de diferente jerarquía, que cumplen las funciones de almacenes, laboratorios de procesamiento y oficinas, entre otras. Ahora bien: bajo el con la instalación de una gran cobertura, se buscó incrementar el área de trabajo en el lote y unificar los usos del complejo. Esta solución define un espacio útil de mayor calidad climática y espacial sobre la cual se puede ejercer un control más ordenado. El gran cerramiento agrupa aproximadamente 80% del área del complejo, con una solución que se ajusta a las dimensiones del terreno.¹³ Al margen de la diferencia en el ancho, la cubierta define un espacio de altura continua y características constantes: una vasta extensión de estructuras puntuales con múltiple altura y bóvedas ligeramente traslúcidas. Por último, el Patio Central actualmente no conserva el acceso

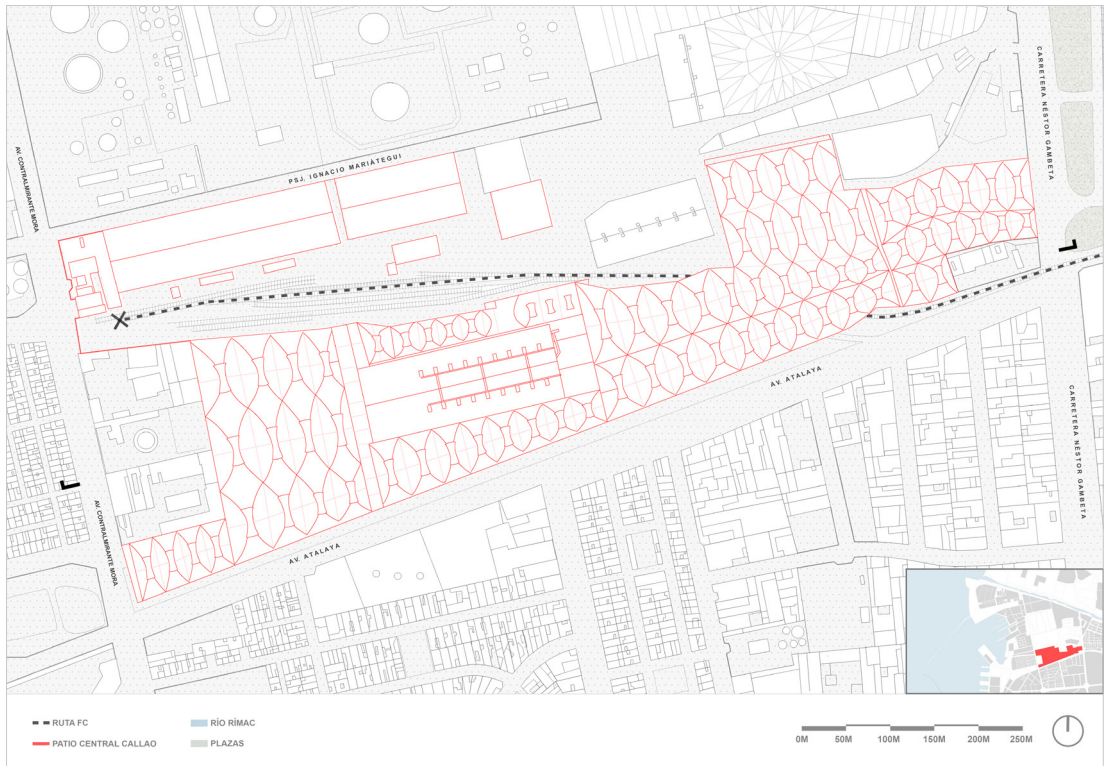
10 Como describe Costa y Laurent, la iniciativa para establecer servicios vinculados al transporte de mercancías en la ruta se concibió desde 1880, cuando Henry Meiggs propuso la perforación del socavón de Rumillana y el asentamiento de un campamento minero (1908: 73).

11 De acuerdo con la zonificación urbana vigente de la Municipalidad Provincial del Callao (2018), el inmueble se encuentra en un entorno de industria elemental.

12 En el marco del programa urbanístico de actuaciones especiales del PLAM 2035 se contempla el «Plan especial de puerto y aeropuerto».

13 Para analizar las áreas del terreno se ha recurrido al me-traje consignado en el Contrato de Concesión Ferrocarril del Centro (Agencia de Promoción de la Inversión Privada-República del Perú 1999: 103)

14 Elio Galessio señala, en un plano de reconstrucción de las vías férreas del Callao de 1908, que la vía del ferrocarril incluso accedía directamente a la dársena y muelle del puerto (2007: anexo).

**FIGURA 5**

Patio Central-Callao. Situación urbana de la estación, envergadura del complejo y relación con los frentes norte y sur. Colindan con el inmueble los barrios de Ciudadela Chalaca, Gambeta Alta y Barrio Fiscal 1. Elaboración propia, basada en el archivo de Impala Terminals y fotografías de Google Maps.

15 Estas soluciones fabriles no son únicamente propias de la época contemporánea. De acuerdo con el archivo fotográfico de Elio Galeasio, la maestranza Guadalupe agrupaba galpones semejantes a los del Patio Central, pero que pertenecían al proyecto original del ferrocarril.

ferroviario directo al puerto 5 debido a la clausura de la vía en el límite de la avenida Contraalmirante Mora (figura 6).¹⁴

En cuanto a la dimensión técnica del edificio, se debe remarcar el uso de soluciones prefabricadas y modulares para responder de manera práctica a las necesidades industriales del conjunto.¹⁵ Los volúmenes disgregados se articulan a través de tijerales de acero para la estructura y planchas metálicas corrugadas para el cerramiento. Para el soporte de la gran cobertura se emplean columnas de concreto armado establecidas de manera reticular, a las cuales se adosan, en el límite superior, dos láminas de acero; es mediante estos elementos metálicos que los tijerales abovedados transfieren su carga a las columnas. La estructura que desarrolla la cubierta, si bien por sus características podría parecer modular, es más bien una solución orgánica, puesto que muchas retículas responden al movimiento irregular del terreno. Esta gran cobertura se desarrolló progresivamente, en etapas, a lo largo de dos años, y culminó en 2017.

Lógicamente, un edificio, para ser útil, debe adaptarse a las exigencias del usuario en el tiempo o podría replantear sus usos para servir a otras funciones; de lo contrario, en contraste con el presente caso, podría volverse obsoleto, como la estación Monserrate. El estado actual del patio central del Callao define una estación que ha perdido en gran medida su integridad urbana y arquitectónica en relación con la propuesta original del proyecto; sin embargo, se puede afirmar que, debido a esta

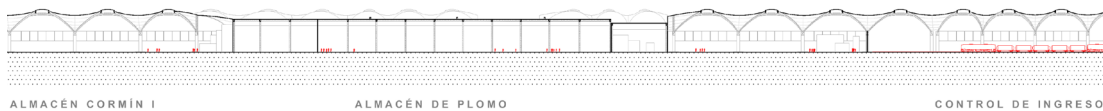


FIGURA 6

Patio Central-Callao. Sección longitudinal del complejo. Dimensión espacial, espacios de trabajo y almacenes. Elaboración propia. Fuente: archivo de Impala Terminals.

FIGURA 7

Patio Central-Callao. Vista aérea del complejo. Relación con la vivienda, a la derecha, y con complejos industriales, a la izquierda. Fuente: archivo de Impala Terminals.



renovación, es el complejo del Ferrocarril Central que se mantiene con mayor vigencia en Lima Metropolitana (figura 7).

Estación Vitarte

Para abordar este caso se debe comenzar repasando el desarrollo económico y urbano que propició el Ferrocarril Central.¹⁶ Un año después de la inauguración de la vía, en 1871, se fundó la fábrica textil de Vitarte, ubicada alrededor del kilómetro treinta de la ruta, debido a que se buscaba hacer uso del ferrocarril para transportar las mercancías relacionadas con esta industria. Además, esta empresa propició el establecimiento de una parada del ferrocarril para cubrir sus necesidades tanto comerciales como civiles. De esta manera, de acuerdo con el plan integral del Ferrocarril Central, la estación Vitarte se estableció con la clasificación de paradero, lo cual supone un orden de valor arquitectónico diverso en comparación con otras estaciones; ciertamente, la estación de Vitarte es un edificio de menor envergadura, que albergó usos sencillos. En el escenario actual, el valor del inmueble está relegado sustancialmente al de un edificio simbólico, en el marco del Ferrocarril Central y el significado del Barrio Obrero de Vitarte. Asimismo, ni la propietaria, Ferrovía Central Andina S. A. ni las instituciones públicas de la ciudad, proponen algún tipo de atención para este inmueble; tampoco es aludido en ningún sentido por los planes de desarrollo urbano vigentes, y oficialmente está fuera de servicio (figura 8).

En referencia al contexto, luego de la fundación de la fábrica Vitarte creció el Barrio Obrero del mismo nombre hacia 1898 y, en paralelo al establecimiento de otras industrias textiles en la zona, se reafirmó el tejido urbano de Vitarte. Por su significado social —aquí se gestó el movimiento que propició la aprobación de significativos derechos laborales, entre otras importantes dinámicas sociales—, este entorno, al cual pertenece la estación, fue declarado área histórico-monumental en 1990, lo cual define el valor del edificio más allá de su calidad arquitectónica.

El hecho de ser la estación un elemento precedente en el territorio propició que la vivienda que se fue desarrollando posteriormente se estableciera circundándolo. El conjunto más antiguo, perteneciente al Barrio Obrero de Vitarte, se ubica en dirección oeste de la estación, mientras que las manzanas residenciales establecidas en sentido norte, que suprimieron la relación directa de la estación con el río Rímac, no se desplegaron sino hasta después de 1940.¹⁷ Ahora bien: todas las etapas de vivienda se constituyeron siempre considerando la jerarquía urbana de la estación, la cual se consolidó al ubicar la plaza principal del barrio junto al extremo oeste del inmueble. La cercanía de ambos elementos emblemáticos define una estrecha relación cívica (figura 9).

Sobre su dimensión formal, la condición que define al edificio es la categoría que recibe en el sistema del Ferrocarril Central: su definición de paradero significó, consecuentemente, una propuesta arquitectónica distinta a los anteriores complejos analizados. La estación es, concretamente, un edificio que concentró todos sus servicios en el interior y se estableció

16 Aunque Klaus Kemp sostiene que el proyecto del Ferrocarril Central no generó ningún desarrollo industrial relevante (entrevista con el autor, 4 de junio de 2020), cabe mencionar que hubo algunas excepciones.

17 Esto se constata en un plano del complejo obrero Vitarte realizado en 1941 por A. Quiñones y E. Tola.

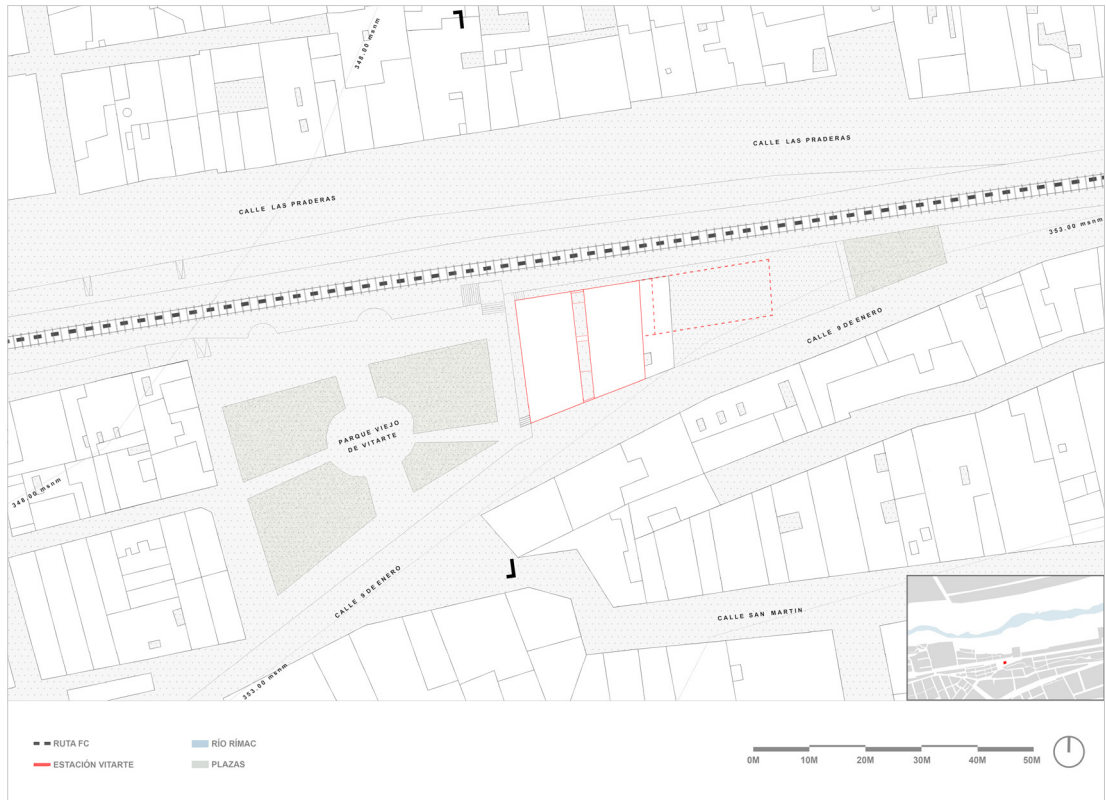


FIGURA 8

Estación Vitarte. Situación urbana de la estación. Se observa la proyección del volumen destruido y la jerarquía espacial. Elaboración propia basada en el plano de Quiñones y Tola (1941) y fotografías de Google Maps.

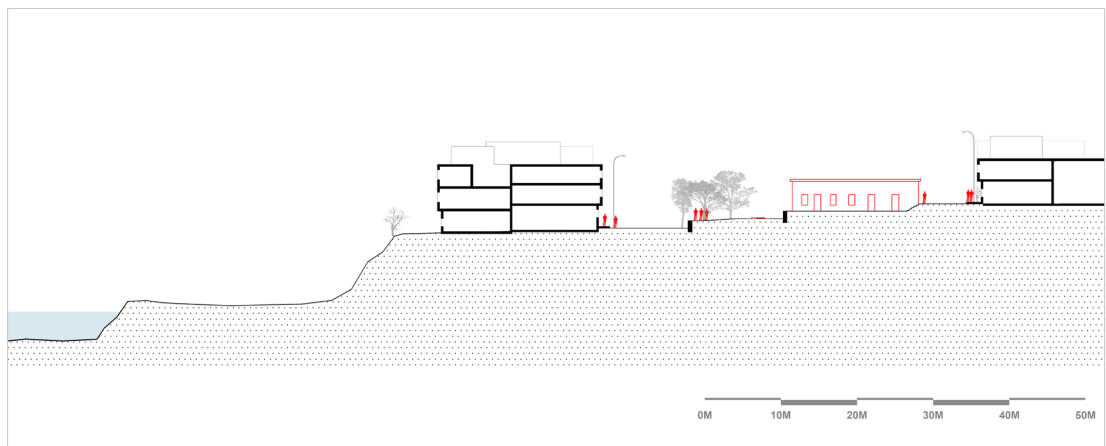


FIGURA 10

Estación Vitarte. Fachadas noroeste de la estación. Se muestra la relación con el entorno urbano deteriorado y las vías del tren. Fuente: Google Street View.



18 Esta afirmación se sustenta en otra evidencia: la división de las fachadas en dos colores de pintura diferentes, que se puede apreciar incluso desde el año 2015 a través de una fotografía capturada por Wiley Ludeña, lo que revela el cambio de uso del inmueble y la subdivisión de los espacios interiores.

sobre una plataforma elevada del nivel de las vías del tren. En la planimetría del Barrio Obrero de Vitarte realizada en 1941 (Quiñones y Tola) se observa que el inmueble original estaba compuesto por dos volúmenes dispuestos contiguamente. Actualmente solo se conserva el bloque oeste. Se desconocen las causas de la desaparición del otro cuerpo, en cuyo lugar se ha edificado un volumen a lo largo de todo el extremo de la estación. Esta construcción añadida y sus evidentes características de vivienda son señales que permiten asegurar que la Estación Vitarte, a pesar de estar fuera de servicio, está siendo habitada de manera informal.¹⁸ En otro sentido, el diseño del edificio posee las características propias de una construcción limeña edificada con adobe: se organiza en ambientes reticulares definidos por la variación de una célula de cuatro por cuatro metros, aproximadamente, y posee una losa llana como cobertura.

En el ámbito técnico, la estación Vitarte establece una propuesta sencilla que se orienta más a la arquitectura civil de la época que a una solución industrial. La propuesta estructural del edificio se desarrolló mediante la constitución de muros portantes de adobe y estructura de vigas de madera para el techo. La carpintería de vanos y puertas es de madera y hierro, mientras que el acabado exterior de los muros es en algunas secciones de yeso y en otras de mortero de cemento (figura 10).

Esta condición rudimentaria la ha condenado al abandono y el olvido, y ha relegado su significado al de un hito barrial. No obstante, la estación Vitarte forma parte del grupo de inmuebles perteneciente al Ferrocarril Central; su intención, sus decisiones de diseño y su memoria son parte del proyecto ferroviario nacional y, por lo tanto, pertenece al patrimonio industrial del país, de la misma manera que los complejos del Callao y Monserrate. Aunque parezca una propuesta elemental, definida por sus parámetros técnicos y formales, la estación Vitarte muestra otra dimensión del proyecto ferroviario, con un valor mucho más cotidiano y civil. Así, a través de la exposición de su situación actual se busca señalar también las estaciones restantes de la ruta y las demás instalaciones del sistema ferroviario peruano que se encuentran en el mismo estado de desamparo.

FIGURA 9

Estación Vitarte. Sección de la estación en su entorno. Se observa la relación con la vivienda circundante y la proximidad a la ribera del río Rímac. Elaboración propia basada en datos de Google Maps.

Conclusiones

Al abordar el caso de las estaciones del Ferrocarril Central del Perú se ha establecido como primicia el desconocimiento y la falta de información al respecto del tema. Este desinterés se puede sustentar, por ejemplo, en el fracaso del proyecto ferroviario nacional o en la falta de un verdadero movimiento industrial en el país; sin embargo, la legítima causa de la desatención de estos edificios es, sin duda, la falta de información al respecto de sus condiciones e historia.¹⁹

El estado de las estaciones denota diferentes situaciones según las decisiones de gestión y particulares vicisitudes. El primer caso —un edificio de alto valor histórico, puesto que es uno de los más significativos del sistema— presenta un severo estado de deterioro a pesar de haber sido declarado como monumento histórico, declaratoria que en lugar de haber elevado su valor y garantizado su vigencia, ha relegado a la estación Monserrate a convertirse en un edificio sin uso. Se puede asegurar, en consecuencia, que el camino para la recuperación de estos inmuebles no debe orientarse solamente a una declaración patrimonial desde el Estado, ya que esto es insuficiente para asegurar su adecuada conservación.

El segundo edificio analizado presenta una situación que contrasta con el primero. El Patio Central-Callao ha sufrido severos cambios arquitectónicos y urbanos a través del tiempo, para responder a distintas necesidades. La evolución de los usos y la modificación de la arquitectura se presentan, en este sentido, como solución para resolver el problema de la vigencia de estos inmuebles; no obstante, estos cambios deberían conservar la integridad y autenticidad del complejo. En otro sentido, debido a esta intensa pérdida de integridad, surge la cuestión de si el Patio Central-Callao pertenece o no al patrimonio industrial peruano. La respuesta se halla en el valor histórico de su dimensión urbana: aunque no se conserve ningún vestigio arquitectónico del proyecto original, ciertamente el complejo albergó usos industriales de relevancia histórica; su mérito patrimonial, aunque sesgado, es evidente.²⁰

Con el último caso estudiado, la estación Vitarte, se revela el severo desconocimiento que existe sobre estos edificios. Esta condición no es, sin embargo, exclusiva de las estaciones del Ferrocarril Central: se repite en muchos otros emplazamientos industriales, lo que provoca el deterioro de estos edificios y su pérdida para la ciudad y el ciudadano. En un sentido, se priva a los peruanos de gran parte de su historia, del testimonio tangible de los procesos políticos y técnicos que desencadenaron los deseos de industrialización del país; y en otro sentido, se le niega a la ciudad el aprovechamiento de emplazamientos que pueden atender ampliamente muchas de las necesidades urbanas que Lima reclama.

Bibliografía citada

- AGENCIA DE PROMOCIÓN DE LA INVERSIÓN PRIVADA-REPÚBLICA DEL PERÚ
1999 Contrato de concesión Ferrocarril del Centro. Lima: Agencia de promoción de la inversión privada. Consulta: 21 de abril del 2020.
https://www.ositran.gob.pe/wp-content/uploads/2017/12/Texto-Actualizado_FVCA.pdf

¹⁹ Kemp señala que la desventura del proyecto se remonta incluso a su origen: el sustento financiero de la propuesta fue una deuda exorbitante (entrevista con el autor, 4 de junio de 2020). Galessio, por su parte, asegura que la ruina del plan ferroviario nacional se debió a que el sector privado dejó de invertir a causa de la nacionalización de diversas vías (entrevista con el autor, 29 de junio de 2020).

²⁰ El historiador Neydo Hidalgo asegura que el inmueble no tiene valor patrimonial (entrevista con el autor, 23 de mayo de 2020); sin embargo, esto es debatible desde una perspectiva urbana.

COSTA Y LAURENT, Federico

1908 *Reseña histórica de los ferrocarriles del Perú*. Lima: Lit. y Tipo. Carlos Fabbri.

GALESSIO, Elio

2007 *Ferrocarriles del Perú: un viaje a través de su historia*. Lima: Aruntani.

KEMP, Klaus

2002 *El desarrollo de los ferrocarriles en el Perú*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería. Proyecto Historia UNI.

LUDEÑA, Wiley

2008 «Patrimonio industrial en el Perú del siglo XX: ¿exotismo cultural o memoria sin memoria?». *Apuntes*, vol. 21, n.º 1, pp. 92-113, Bogotá. Consulta: 23 de abril de 2020.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/8968>

MINISTERIO DE CULTURA

2016 Ley 28296. Ley general del patrimonio cultural de la Nación. Lima, 3 de diciembre. Consulta: 20 de abril de 2020.
<https://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivosadjuntos/2016/08/marcolegalokversiondigital.pdf>

MML, MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

2014 *PLAM Lima y Callao 2035: Plan Metropolitano de Desarrollo Urbano*. Consulta: 19 de abril de 2020.

2019 *Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2028*. Consulta: 22 de abril de 2020.

<http://www.munlima.gob.pe/plan-maestro-de-recuperacion-del-centro-historico-de-lima>

ORREGO, Juan

2008 «La "era del guano": Manuel Pardo y el Partido Civil». En *blog.pucp.edu.pe*. Consulta: 21 de abril de 2020.

<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/08/21/la-era-del-guano-manuel-pardo-y-el-partido-civil/>

QUIÑONES, A. y E. J. TOLA

1941 *Cías. Unidas Vitarte y Victoria S. A. Fábrica Vitarte y Anexos* [plano]. Lima: s/e.

RUIZ, Heber

2018 «Estación de tren y centro cultural Monserrate». Tesis para obtener el título profesional de arquitecto. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.



IDEALES VERSUS REALIDADES

Tres ciudades universitarias en Lima a mediados del siglo XX

Valeria Takano Reyes

Resumen

El presente artículo aborda el estudio de las ciudades universitarias en Lima a mediados del siglo XX; en específico, tres casos de estudio importantes para la idiosincrasia y configuración de la ciudad: la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) y la Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM). La ciudad universitaria como proyecto moderno simboliza el anhelo por el desarrollo de una ciudad en crecimiento como Lima. La identificación de sus modelos urbanísticos y arquitectónicos, situados en un lugar de implantación determinado según condicionantes políticos, económicos y culturales, cada uno particular, revaloriza el concepto de «ciudad universitaria» en la historia del modernismo en el Perú. Así también, da pie a la reflexión sobre el papel de la ciudad universitaria y sus implicancias en la estructura urbana de la ciudad.

Palabras clave: ciudad universitaria, proyecto urbano, movimiento moderno, Estado-nación, Lima.

Abstract

This article addresses the study of university campuses in Lima in the mid-twentieth century, specifically three important case-studies for the characteristics and formation of the city: The «National University of San Marcos» (UNMSM), the «National University of Engineering» (UNI), and the «National Agrarian University La Molina» (UNALM). The university campus as a modern project symbolizes the desire for the modernization and development of a growing city like Lima. By identifying its urban and architectural types —whose location was determined by different political, economic, and cultural conditions, the concept of «university campus» is reassessed in Peru's modernism history. Likewise, this study reconsiders the role of university campuses and their effects in the urban structure of the city.

Keywords: university campus, urban project, Modern Movement, Nation State, Lima.

Valeria Takano Reyes

Estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Fue practicante pre profesional en la Dirección de Infraestructura PUCP (Sección de Proyectos). En 2019 fue Vicepresidenta del Centro Federado de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2019-2.

IDEALES VERSUS REALIDADES

Tres ciudades universitarias en Lima a mediados del siglo XX

Valeria Takano Reyes

Crecimiento en Lima: masas y territorio

El proceso de expansión de la ciudad de Lima hasta mediados del siglo XX se inició en la década de 1920, con una población de 170 000 habitantes, de los cuales 60 000 eran de origen provinciano (Garfias 2009: 124). Ya para la década de 1940, terminada la Segunda Guerra Mundial, se respiraba un clima de democracia, crecimiento económico y estabilidad política que permitió el desarrollo urbano de la ciudad, así como del oficio arquitectónico. El trazado de grandes ejes, como la avenida Brasil, la avenida Leguía (hoy Arequipa) y el Paseo de la República, que conducía al sur, propiciaron la conformación de nuevos distritos y centros de la ciudad. Siguiendo a Wiley Ludeña,

La década del cuarenta resulta, ciertamente, una década de muchas primeras veces para el urbanismo limeño. Apareció por primera vez como demanda profesional y pública el tema del Plan Moderno y la necesidad de regular el crecimiento de la ciudad sobre la base de una serie de orientaciones y parámetros de desarrollo (2001: 247).

El gobierno de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948) sentó las bases para nuevos proyectos de renovación en el ámbito educativo y en el urbanístico, con la creación de la Corporación Nacional de la Vivienda (CNV, 1946) y la Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo (ONPU, 1946). El Instituto de Urbanismo se creó posteriormente, en 1951. Sin embargo, la implementación de servicios y de infraestructura también significó un aumento exponencial de la población limeña. Entre 1940 y 1961 la zona metropolitana pasó de 645 000 a 1 845 000 habitantes; en términos espaciales, creció el área periférica de Magdalena, Miraflores, Lince, San Isidro, La Victoria y Surco, mucho más que la propia área central (Gutiérrez 1983: 683). En la década de 1950, bajo el gobierno de Manuel A. Odría, las migraciones dieron lugar a nuevas barriadas limeñas.¹ Las primeras, Mendocita y San Cosme, seguidas de tres grandes núcleos: San Martín de Porres (1952), Pampa de Comas (1958) y El Ermitaño (1962) (Gutiérrez 1983: 685).

Es importante adelantar que las necesidades de las grandes masas estudiantiles propiciaron la búsqueda de nuevos fundos de gran amplitud

1 Manuel A. Odría ejerció el poder durante ocho años —de ahí la designación «Ochenio de Odría»—, tras el golpe de Estado contra el presidente Bustamante y Rivero en 1948, en una etapa de fuerte militarismo.

en la periferia de Lima, que pudieran absorber la demanda. No es de extrañar que, luego de la construcción de las principales ciudades universitarias de la época, se iniciara el crecimiento de la ciudad en dichas zonas, gracias a la valorización de los terrenos adyacentes a estos fundos.

Las ciudades universitarias en Latinoamérica y el Perú

En palabras del urbanista francés Pierre Merlin, «la universidad no siempre ha sido urbana» (2006: 183). El origen de las ciudades universitarias se remonta a inicios del siglo XIX, en un contexto en el que, debido a la Revolución Industrial, las universidades en bloque resultan insuficientes para las nuevas masas estudiantiles. Según el historiador Antonio Bonet, tanto las universidades estadounidenses como las europeas se plantearon la polémica de la implantación de la ciudad universitaria como «un conjunto compacto de edificios o disperso en un área libre» (2014: 29). Sin embargo, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando apareció la especialización americana del *campus planner* y la idea predominante de que el campus constituía la ciudad (Merlin 2006: 187). Es así como se fue diversificando la tipología de las ciudades universitarias con arquitecturas heterogéneas, en la búsqueda de un carácter nacional particular. Coincide con ello la influencia del Movimiento Moderno, que sintetiza en la Carta de Atenas los principios urbanísticos modernos por los que se regiría el planeamiento de campus universitarios ubicados territorialmente en espacios dispersos, potenciales para una libre composición urbanística.²

En Latinoamérica no fue diferente. Como menciona Carlos Fino, entre 1935 y 1960 surgió un impulso continental por construir ciudades universitarias con la intención de imitar los campus estadounidenses y por la necesidad educativa de las naciones «modernas» de adaptar un modelo democrático de carácter liberal (2018). Parte del reconocimiento del modelo arquitectónico y urbanístico de las ciudades universitarias en Latinoamérica reside en la integración de la modernidad y el respeto a la tradición de cada nación. Tan es así que la Universidad Nacional Autónoma de México, diseñada por Mario Pani y Enrique del Moral, y la Universidad de Caracas, por Carlos Raúl Villanueva, son consideradas Patrimonio Cultural de la Unesco. El modelo de la ciudad universitaria fue un símbolo de modernidad y desarrollo del nuevo Estado-nación: los principios de la autonomía, la democracia y la sociedad civil se reflejaban en una organización racional de edificios de excelente calidad, con espacios públicos para todos sus «ciudadanos» estudiantiles.

En la década de 1940 las ciudades universitarias tuvieron mayor acogida en el Perú, a partir de la publicación, en la revista *El Arquitecto Peruano*, de una primera nota sobre el tema, titulada «Una ciudad universitaria peruana» (enero de 1941, n.º 42), en la que se hacía una crítica al gobierno y a la tradición como principales enemigos de la modernización. Dos años después en la misma revista se publicaron una serie de planes maestros de ciudades universitarias latinoamericanas, que

² Ya desde el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) de La Sarraz (1928) se impulsó el «espíritu nuevo» lecorbusiano, a partir del quiebre entre el viejo orden y los avances científicos y tecnológicos de la época (Gutiérrez y Gutiérrez 2012: 2).

servirían de modelo para el planteamiento de nuestros campus: de Río de Janeiro, diseñado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret (1936); de Bogotá, por Leopoldo Rother y Erich Lange (1939); y de Buenos Aires, por la Comisión de Urbanismo de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA, 1939), entre otros. En resumen, la revista resalta su incesante preocupación por el retraso del país en comparación con las naciones vecinas (*El Arquitecto Peruano*, n.º 71, 1943).

El concepto de universidad como «ciudad en miniatura», propio del Movimiento Moderno, llegó a Lima mediante el impulso de personajes ilustres del ámbito académico tanto de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como de la Escuela de Ingeniería. En el resto del país, las universidades mantenían un carácter colonial propio del siglo XVIII —como en la Universidad de San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho) y la Universidad de San Antonio Abad (Cusco)—. Ya en el siglo XIX, el modelo republicano nace con la Universidad Nacional de Trujillo (jesuitas) y la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa); sin embargo, si bien esta última tuvo una remodelación en 1936, a cargo del arquitecto Héctor Velarde, no formó parte de la tipología de ciudad universitaria basada en principios modernistas. Los casos de estudio se sitúan en Lima, por su singularidad frente al resto del país.

Implantación territorial e intereses sociopolíticos

La educación pública superior en Lima, hasta mediados del siglo XX, giró alrededor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), la Escuela Nacional de Ingeniería (ENI, posteriormente UNI) y la Escuela Nacional de Agricultura y Veterinaria (ENAV, posteriormente UNALM). Estos centros, de gran importancia para la sociedad limeña, fueron los espacios de encuentro entre intelectuales nacionales e internacionales de la época, impulsores de la modernización de la educación superior, semejante a la de otras escuelas de Latinoamérica. La importancia de definir las variantes (localización, área, grado de consolidación, usos, etcétera) reside en la identificación del pensamiento característico de cada espacio universitario para la revalorización del campus y los tejidos urbanos que lo rodean (Cunha 2006: 180). En definitiva, los tres casos de estudio ameritan una comparación tipológica en cuanto que cada uno presenta una identidad académica compleja y particular. Siguiendo el orden cronológico, se sugiere una secuencia basada en etapas predeterminadas.

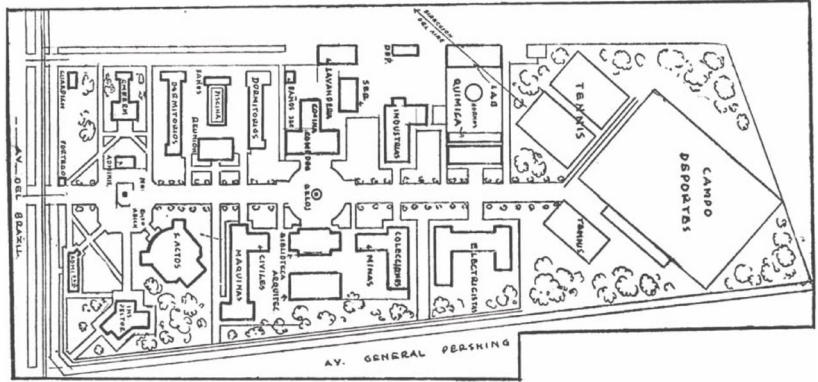
Antecedentes: futuros truncos

3 La ENI sufrió la constante amenaza de perder el local en favor de la construcción de la basílica de Santa Rosa o del ensanche de la avenida Tacna, hecho que ocurrió después de 1948, cuando se trasladó al fundo Puente Palo (Rodríguez 1999: 53).

A inicios del siglo XX, las tres instituciones se encontraban ubicadas en el área perimetral del centro de Lima: la UNMSM, en la Casona de San Marcos, junto al Parque Universitario; la ENI, en la calle Espíritu Santo, junto al terreno de la Basílica de Santa Rosa; y la ENAV, en el fundo Santa Beatriz, al sur del centro de la ciudad (actualmente, Parque de la Exposición).³ Las dos

FIGURA 1

Plano del primer anteproyecto de la ciudad universitaria de la Escuela de Ingenieros, entre las avenidas Brasil y Pershing, con un frente de 154 × 378 metros (1939), realizado por los arquitectos Ricardo Malachowski, Rafael Marquina y Héctor Velarde. Fuente: Archivo, Proyecto Historia UNI.



primeras instituciones —y las más populares— tenían el mismo problema de deterioro por la antigüedad de sus locales, así como la imposibilidad de crecer en su perímetro, ya que se encontraban en un tejido consolidado y en pleno desarrollo. Por esta razón se empezó a demandar el traslado a zonas más apropiadas, sin el bullicio y la actividad de la ciudad.⁴ En el caso de la ENI, el problema no solo era la demanda estudiantil, sino también los requerimientos de espacio para laboratorios y gabinetes: su ubicación en la ciudad no era apropiada porque estos expedían humos y hacían mucho ruido (Rodríguez 1999: 53). La ENAV no tuvo estos problemas, ya que recién iniciaba sus funciones en 1902 en el fundo Santa Beatriz, a las afueras del tejido urbano consolidado, en un terreno de 259 hectáreas que le fue obsequiado por el presidente José Balta en 1870 bajo la premisa de que era necesario desarrollar las tierras agrícolas para el progreso del país y las industrias. Para la UNMSM la situación fue peor, ya que sufrió reducciones de rentas del Estado debido a que el gobierno oligárquico civilista prefirió invertir en nuevas escuelas técnicas para el impulso de una sociedad moderna (Garfias 2009: 151). La corriente positivista sanmarquina propuso la integración de escuelas como la ENI a la universidad, basándose en ejemplos norteamericanos en los que se integraban las enseñanzas humanísticas con las técnicas, generando armonía, prestigio y mismas jerarquías (Garfias 2009: 161). Sin embargo, las escuelas mantuvieron su autonomía para conservar sus distribuciones internas en lugar de acoplarlas todas en una «facultad» dentro de la UNMSM.

⁴ Luis Felipe Villarán, rector de la UNMSM de 1905 a 1913, hace hincapié en el problema del local universitario: «Este viejo edificio es ya inapropiado para el funcionamiento de la Universidad. [...] las condiciones de un local amplio y apropiado contribuyen a hacer más eficaz la enseñanza [...] y porque San Marcos debe estar al nivel de las universidades extranjeras» (Fabbri 2014: 380).

Segunda etapa: individualismos y fricciones terrenales

El Oncenio de Leguía (1919-1930) fue una etapa de crisis para las universidades debido al sistema opresivo del gobierno. En la década de 1920 la ENAV sufrió los mayores estragos, por el desinterés del gobierno y sus malas relaciones con este. El fundo Santa Beatriz tuvo varias reducciones, empezando por 67 hectáreas para la avenida Leguía —que conectaría con Miraflores— en 1921, y las 31 hectáreas donadas por el gobierno para la ciudad universitaria de la UNMSM en 1923. Entre 1920 y 1930 las zonas

aledañas a la avenida Leguía se fueron urbanizando progresivamente, afectando los terrenos de la ENAV y de la UNMSM (Olcese 2002: 146). En consecuencia, la ENAV perdió cerca de 184 hectáreas, por lo que resultaba imposible mantenerse en una zona ya en proceso de urbanización. Así, en 1926 solicitan al Ministerio de Fomento el traslado de la escuela al fundo La Molina, de 200 hectáreas, ubicado en el valle de Ate, fundo que, convenientemente, pertenecía al presidente Leguía (Yepes 1986: 201).⁵ Ese mismo año se contrató al arquitecto Claude Sahut para el diseño del proyecto; las obras se iniciaron y el local abrió sus puertas en 1933. En contraste, para la UNMSM y la ENI la situación empeoró debido a las movilizaciones estudiantiles después de la caída de Leguía. La UNMSM cerró hasta 1935, y en este lapso de tiempo y readaptación el terreno de Santa Beatriz se vendió al doctor Edgardo Rebagliati para la construcción del Hospital del Empleado (Fabbri 2014: 384).

Mientras tanto, la junta de la ENI continuó con las presiones al Ministerio de Fomento, que culminaron en la adquisición del terreno ubicado entre la avenida Brasil y Pershing, ya bajo el gobierno de Benavides, en 1939 (Rodríguez 1999: 55). Los arquitectos Ricardo Malachowski, Rafael Marquina y Héctor Velarde realizaron los planos del anteproyecto, los cuales nunca fueron construidos (figura 1).

5 En el memorial dirigido al presidente de la República se mencionaba «la imprescindible necesidad de reinstalar la Escuela y sus dependencias en un fundo cercano a Lima. Para conseguirlo es indispensable anexarle una explotación agrícola que servirá de centro de aplicación al futuro ingeniero agrónomo» (Olcese 2002: 194).

6 La ley generó eventuales cambios a lo largo de la década de 1940, tales como la independencia de la sección veterinaria de la ENAV en 1943, lo que conllevó el cambio de nombre a Escuela Nacional de Agricultura, ENA (Flores 2000: 175). Por otro lado, en el nuevo Estatuto Universitario de 1946 «se contemplaba la necesidad de construir una Ciudad Universitaria en un terreno expropiado para dicho fin» (Meza 2009: 253).

7 En 1960 ya existía un proyecto de transformación de escuela a universidad, a cargo del Consejo Académico de la ENA. En febrero de ese año se promulgó la Ley 13417, que le asigna el nombre de Universidad Nacional Agraria La Molina (UNALM) (Flores 2000: 177).

Tercera etapa: nuevas aspiraciones

La década de 1940 fue decisiva para la educación superior universitaria. Durante el gobierno de Manuel Prado ocurrieron dos acontecimientos importantes: se aprobó la Ley Orgánica de Educación Pública 9359,⁶ con la cual las instituciones se volverían más autónomas; y acaeció el gran terremoto de Lima y maremoto del Callao (López Soria 2005: 10). La ENA fue la más afectada por el desastre natural, ya que los nuevos edificios terminaron inhabitables debido a la baja resistencia de sus suelos. Por ello se trasladó nuevamente al Centro de Lima, al antiguo local y a otros brindados por los jesuitas, hasta que al año siguiente se regularizaron cuatro pabellones (Olcese 2002). No fue sino hasta 1960 cuando se preparó un Plan Maestro para la Ciudad Universitaria de la UNALM, a cargo de arquitectos e ingenieros nacionales e internacionales que conformaron la Oficina para la Planificación de la Ciudad Universitaria.⁷ El proyecto se insertó en un Programa de Modernización, con participación de la Agencia de Desarrollo Internacional de los Estados Unidos de América (Usaid) y la Universidad Estatal de Carolina del Norte (Olcese 2002: 434). En este caso, el proceso y resultado de la ciudad universitaria fue satisfactorio, en la medida en que recibió apoyo tanto económico como académico, gracias a las buenas relaciones entabladas entre el rector Orlando Olcese y las entidades norteamericanas (figura 2).

Regresando a 1945, terminada la Segunda Guerra Mundial el panorama mejoró y, con el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, se plantearon nuevas posibilidades para la creación de las ciudades universitarias. La UNMSM comenzó a buscar en la periferia nuevos fundos de mayor

FIGURA 2

Arquitectos Robert Etheredge y Edward Waugh, de la Universidad de Carolina del Norte, muestran la maqueta de la nueva ciudad universitaria de la Universidad Nacional Agraria La Molina al ingeniero Jacobo Zender y al doctor Orlando Olcese. Fuente: Olcese 2002.

FIGURA 3

Proyecto de la Ciudad Universitaria de 1957 realizado por los arquitectos Alfredo Dammert, Carlos Morales Macchiavello, Gerardo Lecca y el urbanista Luis Dorich. Perspectiva del ingreso principal que da hacia el "Paseo de estudiantes". Fuente: *La Ciudad Universitaria de San Marcos y el proyecto de universidad del siglo XX* - Martín Fabbri (2014).

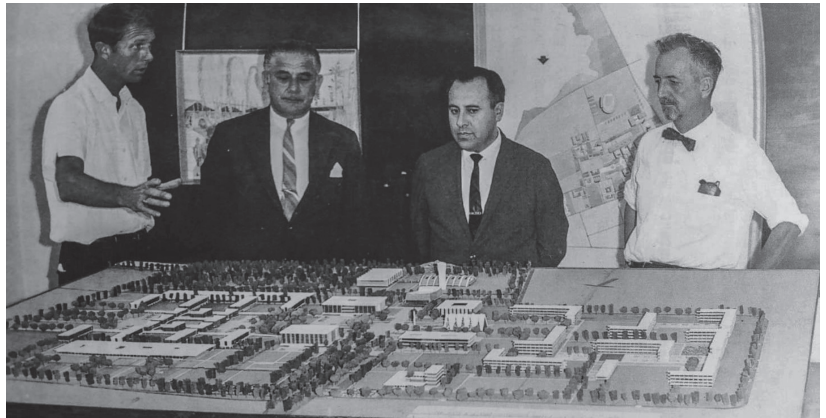
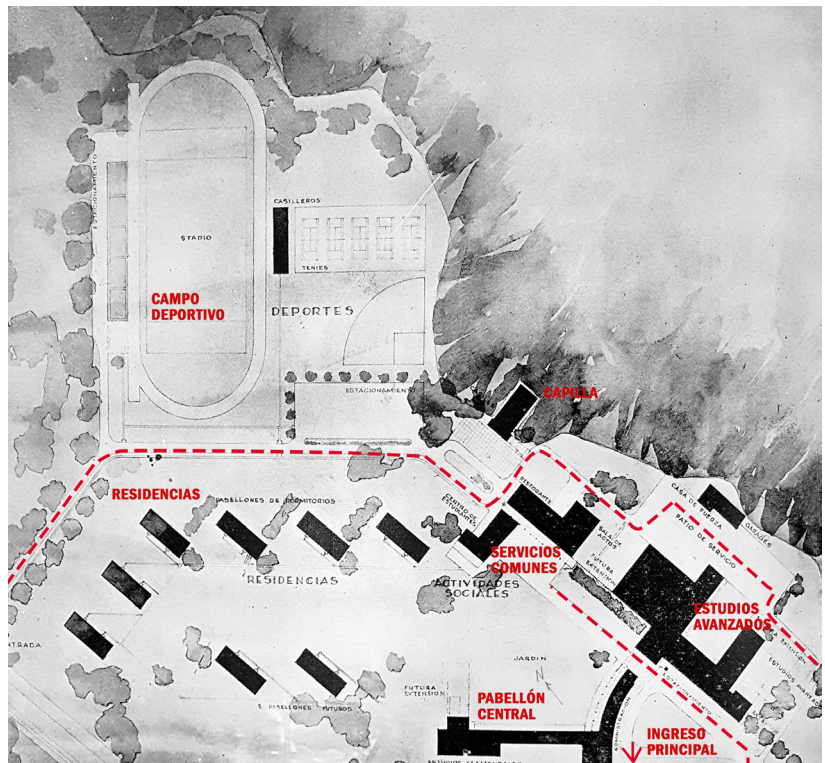


FIGURA 4

Plano modificado sobre la base del anteproyecto para la Escuela de Ingenieros en el fundo Puente Palo (1944), realizado por la firma Moore & Hutchins (Nueva York) y los arquitectos peruanos Haaker Fort, Ricardo Valencia y Ricardo Malachowski. Fuente: El Arquitecto Peruano, n.º 82, 1944.



extensión. A partir de las premisas que el rector Luis Alberto Sánchez recogió en el extranjero —las ciudades universitarias de Colombia, Guatemala y Panamá—, este concluyó que «la Ciudad Universitaria no cabía ni cabe en los terrenos [...] [de la avenida Arenales], ni es conveniente su ubicación allí, que sería absolutamente urbana» (Fabbri 2014: 384). Así, se conformó una Comisión de la Ciudad Universitaria para el traslado a los siguientes fundos: terrenos de la urbanización Risso (54 hectáreas); fundo Cueva, Maranga y Pando (268 a más hectáreas); y la zona Vásquez-Salamanca (234 a más hectáreas), cerca de La Molina (Fabbri 2014: 384).

Si bien el fundo Pando estuvo entre los elegidos, este le pertenecía a la Pontificia Universidad Católica del Perú, que lo tenía reservado para la construcción de su ciudad universitaria; y a pesar de que se inició un proceso de expropiación, en 1948 este resultó trunco debido al golpe de Estado de Odría. Ya en 1950, el presidente donó terrenos del Estado ubicados entre las avenidas Venezuela y Benavides (68 hectáreas), destinados en un principio a la construcción del Estadio Nacional, con la condición de que las obras se iniciaran en un plazo máximo de dos años.⁸ La UNMSM no tuvo otro remedio que aceptar la propuesta, bajo un régimen de clientelaje, para lograr la meta de la construcción de la ciudad universitaria en el marco de la celebración de su IV centenario (Meza 2009: 256) (figura 3).

Para la ENI la situación se complicó debido a que, si bien contaba con el terreno donado —entre las avenidas Brasil y Pershing—, las obras no podían comenzar por falta de financiamiento. Además, la Comisión encontró nuevos inconvenientes en la ubicación del terreno en una futura área urbana: la emisión de los gases de los laboratorios, los efectos de la atmósfera marina sobre los instrumentos de la Escuela, el peligro de la división del terreno por calles o avenidas y la venta de lotes para la expansión urbana (Rodríguez 1999: 55). Se planteó, entonces, el traslado de la ciudad universitaria al fundo Puente Palo, ubicado en dirección a Ancón, alejado de la ciudad. Este nuevo terreno presentaba ventajas sobre el anterior. Para comenzar, poseía 36 hectáreas disponibles para las construcciones —el anterior solo tenía 6—, que se podrían comenzar rápidamente gracias a la venta del terreno de la avenida Brasil al general Eloy Ureta, para la construcción del Hospital Militar (1943). Si bien atravesó un largo proceso de consolidación, debido al bajo aporte económico del Estado, la ENI utilizó sus rentas de trabajos ingenieriles para financiar obras y materiales; además, la ayuda económica de la Junta Pro Desocupados de Lima permitió el aceleramiento del proyecto (Rodríguez 1999: 60). Para 1948, la ENI dejó de funcionar en Espíritu Santo y se trasladó a Puente Palo. La modernización física de la Escuela conllevó la transformación de la enseñanza técnica de la misma, así como su paso a la categoría de Universidad Nacional de Ingeniería en 1955 (figura 4).

Los campus universitarios y el proyecto moderno

Una vez que las ciudades universitarias ya se encontraban emplazadas en las afueras de la ciudad, las autoridades de las mismas empezaron la

⁸ El antiguo terreno para el Estadio Nacional, donado por Odría, incluía el proyecto incompleto y en construcción de dicho estadio, abandonado luego de que se decidiera su traslado al Hipódromo de Lima (Santa Beatriz). Asimismo, la UNMSM debía compartir, por decreto, una parte del terreno con el Hospital Naval. Otro inconveniente era la falta de servicios de agua y desagüe, por lo que la universidad debía asumir los gastos de la implementación (Meza 2009: 255).

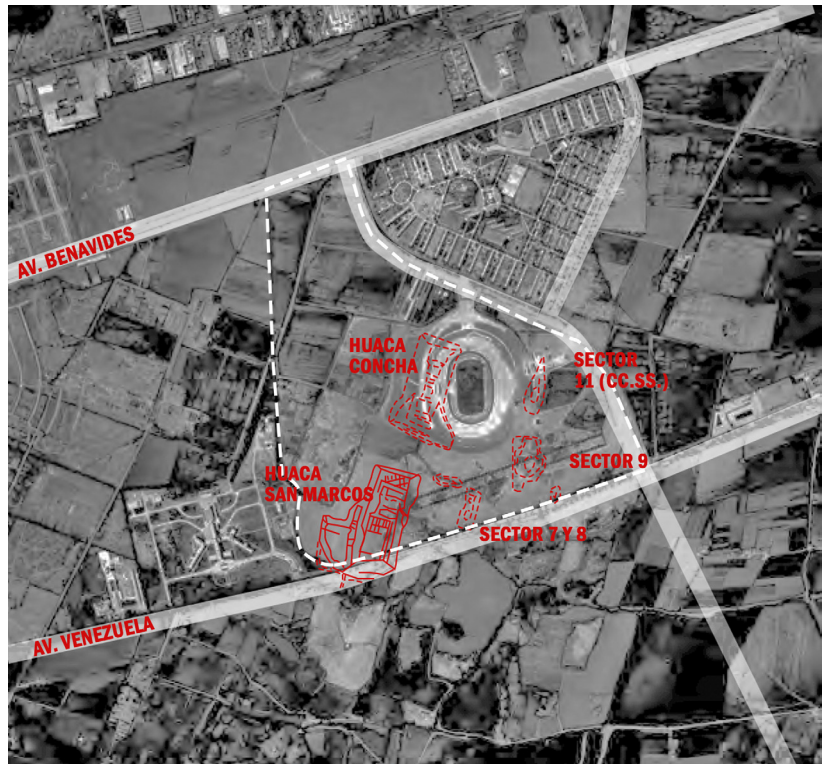


FIGURA 5

Fotografía aérea del fundo ubicado entre las avenidas Venezuela y Benavides (68 hectáreas), en el que se ubicó la Ciudad Universitaria de la UNMSM (1950). Fuente: Fabbri 2014. Imagen editada con información del plano arqueológico publicado en Silva y Paredes 1993.

planificación de sus respectivos campus. Los planes urbanísticos o anteproyectos se desplegaron con eficiencia, a cargo de las respectivas comisiones de planeamiento; empero, el manejo político de los presupuestos otorgados por el Estado para la construcción de los proyectos fue desordenado y sin miras hacia un desarrollo a futuro. Ello dificultó la continuidad de un crecimiento orgánico, lo cual se ve reflejado hasta el día de hoy. Si bien los tres casos de estudio nacieron como proyectos de modernización nacional de influencia norteamericana —siguiendo la lógica de «ciudades a escala reducida» alejadas de la ciudad caótica—, presentan planteamientos distintos entre sí. Para el presente estudio de las ciudades universitarias se ha propuesto un análisis comparativo entre el anteproyecto —lo utópico— y lo construido —lo real—.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos: ciudad universitaria dispersa

El anteproyecto, diseñado en 1957 por los arquitectos Alfredo Dammert, Carlos Morales Macchiavello, Gerardo Lecca y Luis Dorich, enfrentó el reto de proyectar una ciudad universitaria en un terreno con preexistencias significativas: un estadio inconcluso y parte del conjunto arqueológico de Maranga.⁹ Los arquitectos optaron por ubicar la ciudad universitaria en el extremo inferior del terreno, entre las avenidas Venezuela y Universitaria. El plan se estructura a partir de un «paseo de estudiantes» de aproximadamente

⁹ Maranga fue la ciudad principal de la cultura Lima en el valle del Rímac. Del período Intermedio Temprano (200 a. C. a 650 d. C.), destacan las huacas San Marcos y Concha, hoy ubicadas en la Ciudad Universitaria de la UNMSM.

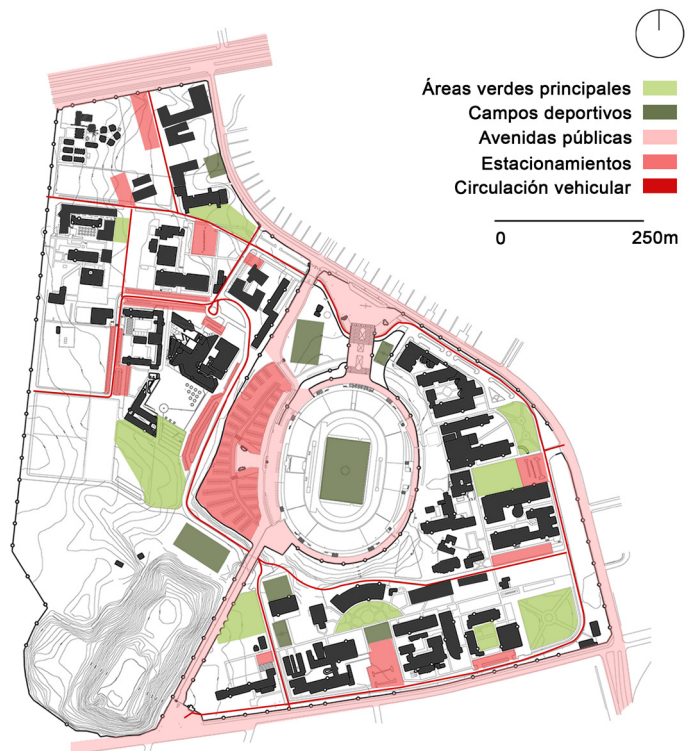
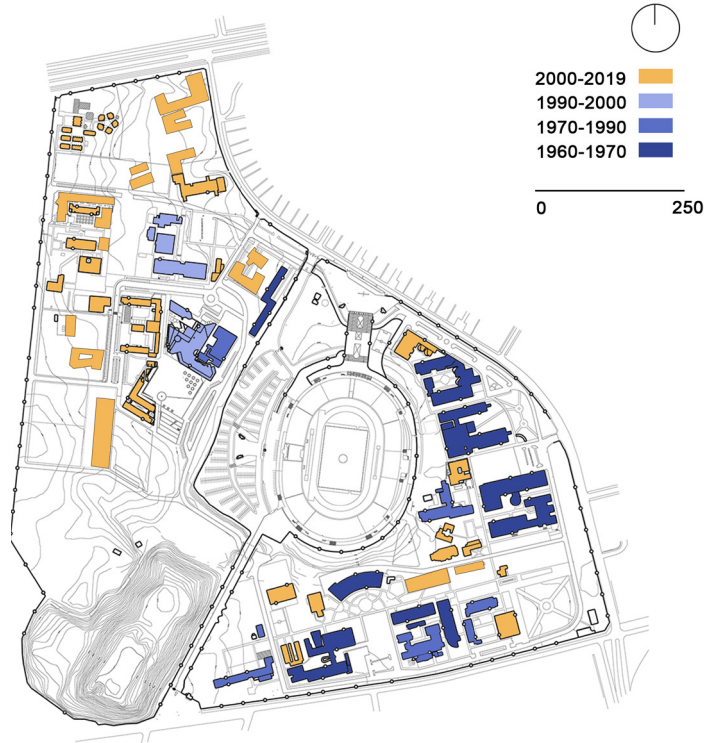


FIGURA 6

Arriba: evolución del campus de la UNMSM, desde 1960 hasta 2019. Abajo: diagnóstico urbano del campus actual. Elaboración propia, basada en el mapa de la Ciudad Universitaria (2013) proporcionado por la UNMSM.

50 × 130 metros, paralelo a la avenida Venezuela, que unifica cinco sectores diferenciados por funciones afines (Fabbri 2014: 388). El ingreso es hacia una gran explanada que agrupa los servicios comunes y la zona administrativa; atravesándola, se encontrarían las facultades organizadas a lo largo de la calle peatonal hasta culminar en la huaca San Marcos y un anfiteatro al aire libre. Al norte se encontraría la zona de viviendas para alumnos y docentes, integrada a un centro cívico.

En la década de 1960 se obtuvieron los primeros resultados; si bien la alameda se construyó, la ubicación de los pabellones varió. Los primeros edificios se ubicaron al sur del terreno: en paralelo a la alameda, la zona de ciencias naturales; y a la avenida Universitaria, la zona de humanidades. Los pabellones se diseñaron bajo premisas modernas: edificios longitudinales que rodean patios centrales, con rampas de acceso y recorridos continuos, separados de las zonas principales por grandes áreas verdes. Cada pabellón mantiene su autonomía; sin embargo, se conectan por medio de paseos peatonales y plazuelas, dejando la circulación vehicular en el perímetro.

Conforme la demanda estudiantil ha ido creciendo, la ciudad universitaria se ha expandido hacia el norte del terreno, conformando la nueva zona administrativa y central, así como la zona de estudios de posgrado. Lamentablemente, la organización del campus no se planificó en conjunto, de manera que los edificios se han añadido aleatoriamente en los espacios restantes. La inexistencia de un plan integrador resultó en una disociación entre el norte y el sur, a causa de la ubicación del estadio en el centro de la ciudad universitaria (figuras 5 y 6).¹⁰

Universidad Nacional de Ingeniería: islas funcionales disgregadas

El primer anteproyecto data de 1944, a cargo de la firma Moore & Hutchins (Nueva York), junto con los arquitectos Roberto Haaker Fort, Ricardo Valencia y Ricardo Malachowski. El plan se proyectó en la zona sur del terreno, en unión al Pabellón Central, edificio diseñado por Haaker Fort que se encontraba ya en plena construcción, a cargo de la firma Vargas Prada y Payet. Según la ficha del anteproyecto presentado en la revista *El Arquitecto Peruano*, el plan tampoco fue diseñado para ocupar la totalidad del terreno, ya que «las distancias habrían resultado demasiado grandes para un funcionamiento eficiente» (n.º 82, 1944). Ello implicó que no tuvieron que enfrentarse a la preexistencia de restos arqueológicos, ya que las huacas se encontraban al norte del terreno.¹¹ En menos de la mitad de la parcela se diseñaron dos pabellones: uno sería la ampliación del Pabellón Central, llamado Pabellón de Estudios Elementales; y el segundo, el Pabellón de Estudios Avanzados. El primero agruparía a los alumnos de primer y segundo año, la administración y la biblioteca, mientras que el segundo integraría los estudios especializados, como Ingeniería Mecánica, Ingeniería Civil, Arquitectura, Química y Minería. Estos dos edificios se complementarían con las residencias y servicios estudiantiles, como el campo deportivo, el centro estudiantil, un restaurante y el auditorio. La circulación vehicular sería perimetral y atravesaría el centro del proyecto siguiendo el eje del ingreso principal.

10 Según Mario Meza, «El Estadio San Marcos aún se veía como un espacio aislado, no integrado, inutilizado y desperdiciado dentro de la ciudad universitaria [...] [L]a realidad del campus, porque no se había ajustado a un riguroso plan de crecimiento, obligó entonces a crear accesos al estadio por las avenidas Venezuela y Amezaga, dividiendo en dos la ciudad universitaria» (2009: 271).

11 Los centros arqueológicos ubicados en el sector de la Loma de Azúcar (UNI), huaca UNI-CIS-MID y huaca UNI-MINAS, pertenecen al Intermedio Tardío (1100-1440). Actualmente se mantienen como parte del campus, sin embargo, se encuentran en malas condiciones. El único montículo destruido es el que se encontraba en la Facultad de Arquitectura (Guzmán 2015: 104-126).

FIGURA 7

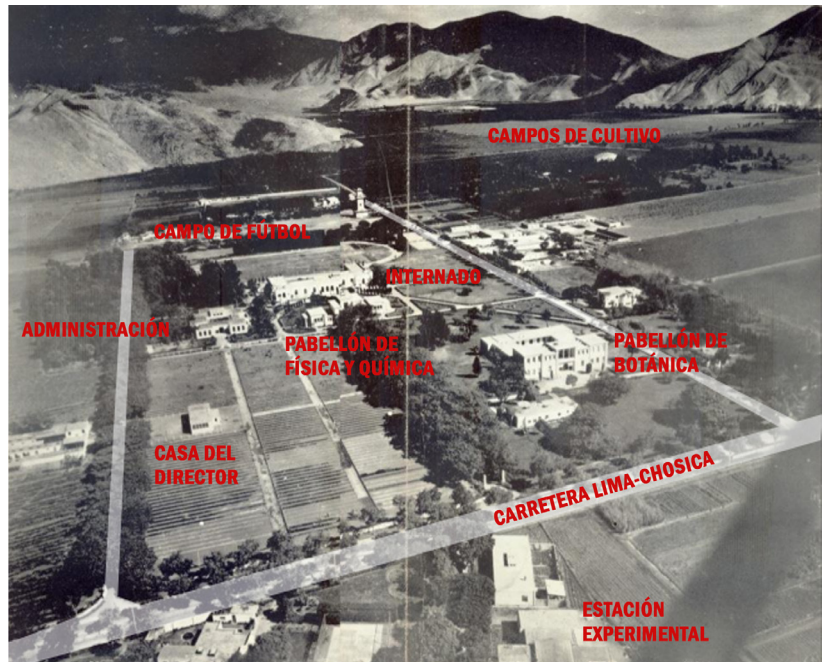
Foto aérea, editada, con la ubicación de los restos prehispánicos de la UNI. Fuente: Guzmán 2015.



FIGURA 8

Izquierda: evolución del campus de la UNI desde 1945 hasta la actualidad. Derecha: diagnóstico urbano del campus actual de la UNI. Elaboración propia basada en el mapa de la Ciudad Universitaria (2004) proporcionado por la UNI.



**FIGURA 9**

Fotografía panorámica, editada, de la Escuela Nacional de Agricultura en el fundo La Molina, década de 1940. Se observan cuatro pabellones de estudio, el rectorado y el internado, diseñados por el arquitecto Claudio Sahut en 1933. Fuente: Orlando Olcese (2002), *100 años de historia de la Universidad Nacional Agraria La Molina*.

12 Las *beautiful cities* influyeron en el diseño: grandes vías rodeadas por jardines y sólidos pabellones, de la dimensión del Pabellón Central, y ausencia de vías peatonales entre edificios; mientras que las ciudades satélites influyeron en el emplazamiento alejado del núcleo urbano (OCPLA-UNI 2004: 42).

FIGURA 10

Arriba: evolución del campus de la UNALM desde 1933 hasta la actualidad. Abajo: diagnóstico urbano del campus actual de la UNALM. Elaboración propia, basado en el mapa de la Ciudad Universitaria (1983) proporcionado por la UNALM.

No obstante, el plan parece no haber tenido relevancia alguna, ya que el segundo edificio que se construyó fue el Pabellón de Petróleo, en 1947, que no pertenecía al anteproyecto. Salvo por la circulación vehicular, todos los demás criterios fueron descartados. La década de 1950 significó la inauguración oficial del campus universitario, ya que se terminaron de construir los pabellones de las facultades de Arquitectura (1953), Ingeniería Civil (1955-1957), Ingeniería Química e Industrial (1952) e Ingeniería Mecánica y Electricidad (1955); esto, acompañado de veredas y pistas, además de otros laboratorios adyacentes a los pabellones (López Soria 2003: 87). Debido a que el proyecto inicial se formuló bajo los postulados de las *beautiful cities* norteamericanas y las ciudades satélites inglesas, el resultado fue la creación de islas independientes agrupadas por funciones específicas y desarticuladas entre sí.¹² Por otra parte, al carecer de un proyecto urbano que abarcara el terreno en su totalidad, no se diseñó el espacio público; se dejaron áreas verdes en los espacios residuales entre los pabellones y las vías de circulación. Tampoco hay plazas de concentración diseñadas para tal fin; y las pocas existentes no se diseñaron con un uso específico, por lo que terminaron siendo espacios difusos. Por último, los servicios comunes —como el comedor estudiantil, el gimnasio o el teatro— no poseen una ubicación adecuada en relación con los edificios académicos (figuras 7 y 8).

Universidad Nacional Agraria La Molina: utopía construida paralizada

El anteproyecto de la UNALM se dio más tardíamente que los otros casos de estudio. En 1961 se creó una comisión compuesta por arquitectos



norteamericanos y especialistas nacionales: Edward Waugh, Robert Eheredge, Enrique Rivero y Salomón Martínez, entre otros. Posterior al terremoto de 1940, una de las preocupaciones principales fue el estudio de suelos, así como un diseño antisísmico para los edificios. El plan se adecuó, entonces, a las edificaciones que se encontraban todavía en pie luego del desastre: la administración, el Pabellón de Física y Química y el Pabellón de Botánica, edificios diseñados por el arquitecto Claudio Sahut en 1933. El plan posee una avenida principal vehicular, López de Romaña, que estructura el proyecto creando dos sectores bien diferenciados: la zona administrativa y de servicios comunes hacia el este, y la zona de estudios —con las facultades y los laboratorios— hacia el oeste. En el primer caso la parcela está dividida por la circulación vehicular, mientras que en el segundo se remite al perímetro de la agrupación de facultades, a la cual solo se puede acceder peatonalmente. Los campos de cultivo y de experimentación se encuentran en el perímetro del terreno y al frente de la avenida La Universidad. Es importante destacar la composición de grandes áreas verdes junto a la gran plaza de concentración entre las facultades. Asimismo, se buscó la horizontalidad de los edificios para lograr una integración orgánica con el área abierta del contorno.

Las obras se iniciaron en los primeros años de la década de 1960: tanto los edificios de las facultades —que agrupaban Economía y Planificación, Agronomía, Ciencias, Industrias Alimentarias, entre otras— como el de la Biblioteca Central, de gran prioridad. A diferencia de los casos de estudio previos, la obra y el proyecto urbano sí tuvieron correspondencia. En 1968 se inauguró la primera etapa de la ciudad universitaria, con dos facultades y los laboratorios de Ciencias e Ingeniería Agrícola (Olcese 2002: 476). Mientras que los pabellones eran bloques en barra de tres pisos, las aulas y los laboratorios mantenían una escala reducida, de bloques horizontales de un piso con estructuras techadas irregulares. Sin embargo, luego del terremoto de 1974 las aulas fueron destruidas totalmente y reemplazadas, durante años, por estructuras prefabricadas: recién en 2009 se terminaron de construir en su totalidad, nuevamente de concreto. Lamentablemente, se perdió el lenguaje arquitectónico moderno; en la actualidad son bloques idénticos, cerrados y sin intención urbanística.

A fines de 1970, debido a la inseguridad y los constantes robos, se cercó el terreno de la UNALM; y por la presencia de movimientos políticos extremistas, se eliminaron las viviendas al interior del campus, tanto de obreros como de estudiantes (Olcese 2002: 618). El resultado es una demostración de que no hay plan urbano que no deba modificarse en el tiempo. Si bien los primeros planteamientos eligieron como opción ideal el modelo de la ciudad universitaria norteamericana moderna, en la actualidad muchos de sus principios han perdido vigencia, lo que evidencia una carencia de planificación a futuro, como ciudad universitaria (figuras 9 y 10).

Reflexiones finales

Los tres casos de estudio, por su magnitud territorial e influencia en la idiosincrasia de la sociedad, están considerados como las ciudades universitarias de

mayor relevancia en Lima durante el siglo XX. El impulso de modernizarse como instituciones públicas nacionales ante la demanda estudiantil, más el anhelo de consolidarse como universidades modernas, a semejanza de otras reconocidas universidades latinoamericanas, hizo posible la lucha contra el desinterés y el desamparo económico del Estado, así como la crisis política tanto universitaria como nacional.

Las influencias extranjeras fueron un impulso para académicos que no solo se enfrentaron al retraso en la modernización, sino que también se anticiparon al crecimiento de la ciudad y la contención de grandes masas estudiantiles. El emplazamiento de los campus, si bien tuvo lugar en las afueras de la trama urbana, bajo premisas norteamericanas —la segregación del campus respecto a la ciudad, rodeado de áreas verdes y zonificado por funciones específicas—, terminó por incentivar el crecimiento y la expansión de la ciudad hacia las periferias. En la actualidad nos enfrentamos a islas universitarias ubicadas alrededor de tramas urbanas ya consolidadas a las que —más allá de integrarse a ellas— les dan la espalda a través de muros perimétricos. En paralelo, la ciudad se ha expandido a tal punto que las universidades nuevas optan por segmentarse en facultades esparcidas por la ciudad. La implantación de una ciudad universitaria o de un edificio universitario no plantea disyuntivas decisivas y su importancia no reside en la elección de uno u otro, sino en cómo se interrelaciona con la trama urbana adyacente, en pos de mejorar las condiciones de vida del estudiantado y de los ciudadanos en general. Es entonces prudente plantearnos cuestionarnos: ¿qué beneficios resultan de una ciudad universitaria sin muros? ¿Cómo conseguir esa reconciliación entre universidad y ciudad? Es una tarea pendiente y necesaria.

Bibliografía citada

BONET, Antonio

2014 «La arquitectura y el urbanismo de las universidades». *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, n.º 17, pp. 23-30. Madrid.

CAZORLA, Isaac

1999 *El crecimiento y la modernización (1909-1930). Historia de la Universidad Nacional de Ingeniería*. Tres volúmenes. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

CUNHA, Madalena

2006 «Universidades, ciudades y territorio: el caso portugués». En Carme Bellet y Joan Ganau (editores), *Ciudad y universidad: ciudades universitarias y campus urbanos*, pp. 161-180. Lleida, Catalunya: Milenio.

EL ARQUITECTO PERUANO

1941 «Una ciudad universitaria peruana». *El Arquitecto Peruano*, n.º 42, año V. Lima.

1941 «Los urbanistas y la ciudad universitaria». *El Arquitecto Peruano*, n.º 47, año V. Lima.

1943 «Un problema en la actualidad: la ciudad universitaria». *El Arquitecto Peruano*, n.º 71, año VII. Lima.

1944 «Anteproyecto para la nueva Escuela de Ingenieros del Perú». *El Arquitecto Peruano*, n.º 82, año VIII. Lima.

1946 «El emplazamiento de la ciudad universitaria y los terrenos de cultivo». *El Arquitecto Peruano*, n.º 113, año XI. Lima.

FABBRI, Martín

2014 «La Ciudad Universitaria de San Marcos y el proyecto de Universidad del siglo XX». *Arqueología y Sociedad. Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, n.º 28, pp. 379-396. Lima.

FINO GÓMEZ, Carlos

2018 «Elementos conceptuales de las ciudades universitarias en América Latina para la consolidación y conservación del Campus Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia». En *Ciudades universitarias: un proyecto moderno para América Latina*, pp. 14-47. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

FLORES, Alfonso

2000 «Contribución a la historia de la Universidad Nacional Agraria La Molina». En *Construyendo el Perú: aportes de ingenieros y arquitectos*, pp. 167-186. Lima: Universidad de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.

GARFIAS, Marcos

2009 «La formación de la universidad moderna en el Perú: San Marcos, 1850-1919». Tesis de licenciatura en Historia presentada a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GUTIÉRREZ, Ramón

1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

GUTIÉRREZ, Ramón y Rodrigo GUTIÉRREZ

2012 «Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos». En Enrik Karge (editor), *1810-1910-2010. Independencias dependientes. Art and national identities in Latin America*. Dresde: Universidad de Dresde.

GUZMÁN, Enrique

2015 «Huacas de la Universidad Nacional de Ingeniería y la verdadera Huaca Aliaga». *Devenir*, vol. 2, n.º 4, pp. 104-126. Lima.

LÓPEZ SORIA, José

2005 UNI. De Escuela a Universidad. Historia de la Universidad Nacional de Ingeniería. Tres volúmenes. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

LUDEÑA, Wiley

2001 «Fernando Belaúnde Terry y los inicios del urbanismo moderno en el Perú». En *Construyendo el Perú II: Aportes de ingenieros y arquitectos*. Lima: Proyecto Historia UNI, pp. 245-286.

MERLIN, Pierre

2006 «¿Campus o regreso a la ciudad? Las relaciones espaciales ciudad-universidad». En Carme Bellet y Joan Ganau (editores), *Ciudad y universidad: ciudades universitarias y campus urbanos*, pp. 183-201. Lleida, Catalunya: Milenio.

MEZA, Mario

2009 «Historia del Estadio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos». *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*, n.º 12, pp. 243-282.

OFICINA CENTRAL DE PLANIFICACIÓN (OCPLA -UNI)

2004 *Diagnóstico físico espacial de la Universidad Nacional de Ingeniería - Espacios colectivos*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

OLCESE, Orlando

2002 *Enfrentando la adversidad, camino a la gloria: Historia de la Universidad Nacional Agraria La Molina (1902-2002)*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina

RODRÍGUEZ, Katya

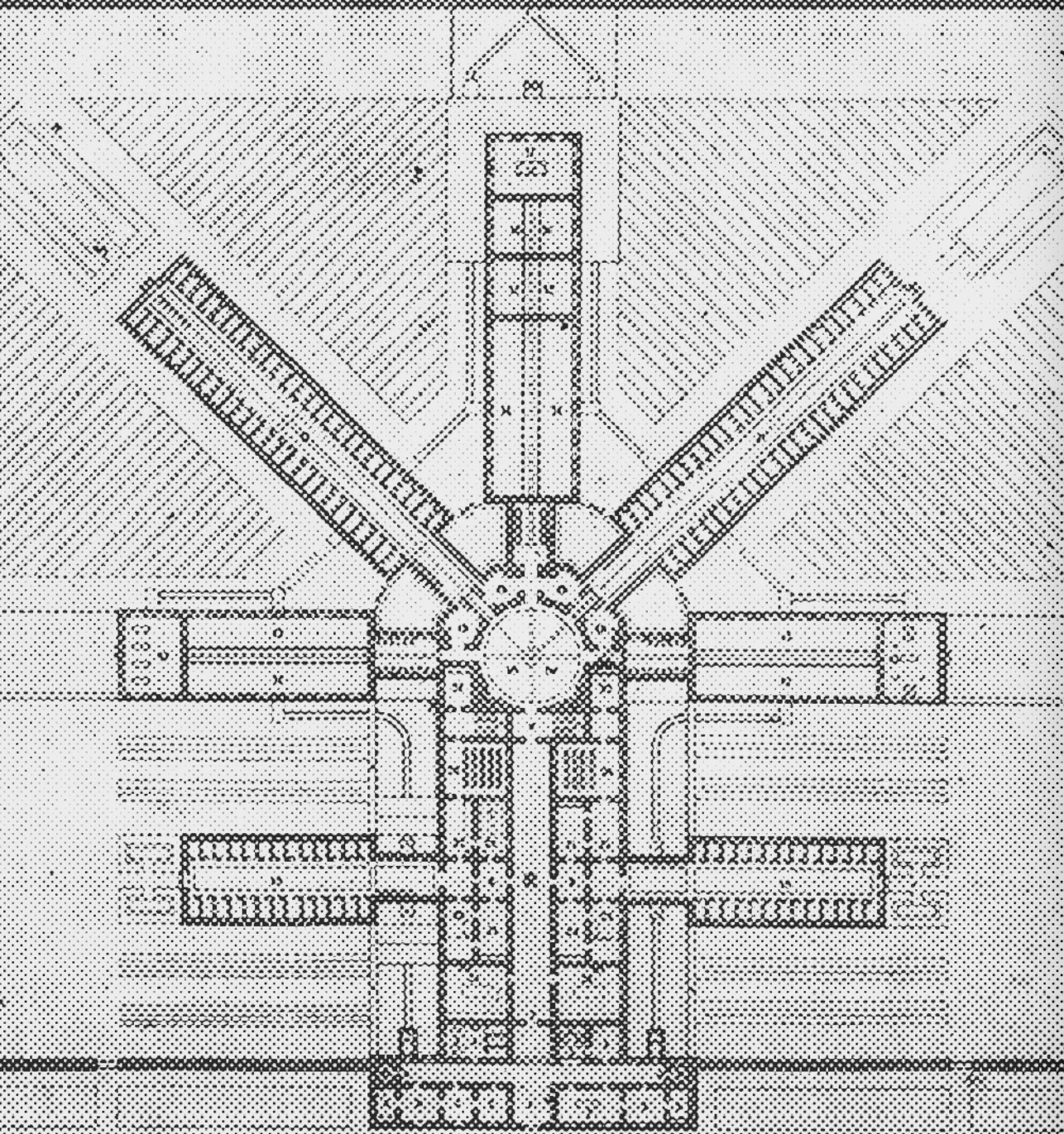
1999 *La apertura a espacios nuevos (1930-1955)*. Historia de la Universidad Nacional de Ingeniería. Tres volúmenes. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

YEPES, Ernesto

1986 «La Escuela Nacional de Agricultura». En *Estudios de historia de la ciencia en el Perú*, volumen 1, Ciencias Básicas y Tecnológicas, pp. 193-213. Lima: Sociedad Peruana de Historia de la Ciencia y la Tecnología.



PLANO
DE LA PENITENCIARIA
DE CIMA



Disegno de lo don
N.º 2.º PAX SUZANA.
Impreso: Rec. 1869

HETEROTOPÍAS PANÓPTICAS

Análisis tipológico de tres instituciones de encierro de la ciudad de Lima (siglos XIX y XX)

Marisol Michilot Yalán

Resumen

«¿Puede extrañar que la prisión se asemeje a las fábricas, las escuelas, los cuarteles y los hospitales, todos los cuales, a su vez, se asemejan a las prisiones?» (Foucault 2009 [1976]: 261). El poder, el control y la gestión son elementos inducidos a través de las instituciones para generar disciplina y orden en la sociedad. Y es el edificio el que se transforma en un instrumento de confinamiento como garantía del cumplimiento del orden. Las heterotopías panópticas reflejan un sistema de retención y aislamiento; generan inclusión y exclusión por la manera en que se insertan en el espacio urbano. Los presos, por ley; los enfermos, por salvaguardar la salud pública; y los ancianos, por ser considerados personas en retiro, comparten un mundo interno administrado en una rutina diaria que nos permite comprender los mecanismos de la ciudad. A partir de tres casos de estudio se realiza un análisis tipológico partiendo por la perspectiva urbana, funcional y social, para entender la importancia del rol de esta tipología arquitectónica en la ciudad.

Palabras clave: sistema panóptico, heterotopías, vigilancia, arquitectura carcelaria, proyecto modernizador.

Abstract

«Can it be surprising that the prison resembles factories, schools, barracks, hospitals, which, in turn, resemble prisons?» (Foucault 2009 [1976]: 261). Power, control and management are elements that have been induced through institutions to generate discipline and order in society. And it is the building, which becomes an instrument of confinement as a guarantee of compliance with order. The panoptic heterotopias reflect a system of retention and isolation, generating inclusion and exclusion by the way they are inserted in the urban space. The prisoners by law, the sick for safeguarding public health and the elderly when considering themselves as retired people, share an internal world that is administered under a daily routine that allows us to understand the mechanisms of the city. From three case studies, a typological analysis will be made from the urban, functional, and social perspective to understand the importance of the role of the architectural typology in the city.

Marisol Michilot Yalán

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2018-2.

Keywords: panopticon system, heterotopias, surveillance, prison architecture, modernizing project.

HETEROTOPÍAS PANÓPTICAS

Análisis tipológico de tres instituciones de encierro de la ciudad de Lima (siglos XIX y XX)

Marisol Michilot Yalán

Introducción

El sistema institucional está en toda estructura de cosas; está entre nosotros, aquí y ahora. Se refleja en la ubicación de los lugares y espacios de trabajo, en la rutina, los horarios, los programas, el sistema de autoridad. Una *institución total* —concepto elaborado por el sociólogo Erving Goffman (1961)— es un lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos, en igual situación, se encuentran aislados de la sociedad por un período de tiempo apreciable y comparten, en su encierro, una rutina diaria. Los usuarios viven en este tipo de establecimientos, y su contacto con el mundo exterior está limitado. El sistema panóptico se presentó como una solución al problema del control y la vigilancia sobre poblaciones que debían estar recluidas por necesidad social.

Las instituciones de encierro —una cárcel, un hospital, un asilo— están delimitadas por una función social que otorga control y un sentido particular a los usuarios que las habitan. Del mismo modo, las heterotopías son lugares reales y forman parte de la sociedad considerada como «otra», en la que se desarrolla una realidad paralela «donde las diferencias no describen caracteres distintos sino fronteras, las fronteras de lo social» (Stavrides 2016: 167). Presos, enfermos y ancianos comparten un mundo interno, administrado en una rutina diaria que permite entender los mecanismos de control de la sociedad. La transformación del usuario en un ciudadano dócil o útil, un miembro de la sociedad ligado a la producción industrial y la civilización.

El filósofo francés Michel Foucault analiza y desarrolla el concepto de *panoptismo* con una obsesión fatalista sobre la estructura de la sociedad, como un modelo arquitectónico que representa la relación de poder instaurado por las instituciones y el control ejecutado por la sociedad moderna.

La planta radial, considerada por algunos como una expresión máxima y funcionalista de la modernidad, es una composición arquitectónica que configura un equilibrio entre la forma y la función, que el panóptico absorbe para obtener espacios radiales que se organizan simétricamente alrededor de un espacio central. La composición identificada en el panóptico obedece a una disposición de elementos que apela a una organización jerárquica: el espacio central es el canal de poder y desde ahí

se inicia la interacción social hacia los espacios exteriores. Por esta razón, se puede utilizar para hospitales, escuelas y cárceles.

En Lima, la primera institución construida con el sistema panóptico fue la penitenciaría, inaugurada en 1862. La presente investigación, sin embargo, toma como objetos arquitectónicos edificios en vigencia, como parte de un proceso social que llega hasta la actualidad. Se plantea, así, un análisis tipológico del modelo panóptico del Hospital Dos de Mayo (1868), del Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados (1898) y del Establecimiento Penal Miguel Castro Castro (1986). En la ciudad de Lima, la sociedad presenta un ordenamiento social básico predeterminado por las instituciones; por lo cual se estudiarán estas tres instituciones de encierro de planta radial, pero con programas distintos, como parte de un proceso formal y conceptual de la arquitectura y la sociedad.

La arquitectura de las instituciones de encierro está basada en la racionalidad y la funcionalidad; sin embargo, estas instituciones generan inclusión y exclusión respecto a la ciudad, y originan una dependencia del sujeto a la institución. En el caso de los hospitales psiquiátricos, se introduce al enfermo mental al manicomio, pero se lo excluye de otros lugares posibles. En las cárceles, el presidiario está «marcado» por los paradigmas construidos por la sociedad, que se reflejan en relaciones de poder como las que se generan entre individuo y autoridad política. En efecto, el sistema panóptico representa un modelo arquitectónico funcional y, a la vez, reafirma la importancia del origen de un concepto que permite entender el proyecto modernizador como parte de un proceso histórico de la estructuración actual de la sociedad. Finalmente, es fundamental desarrollar conceptos que despliegan el sistema panóptico como figura simbólica de la relación entre las instituciones y la sociedad moderna.

Heterotopías panópticas: laboratorios de observación

El concepto de *orden* lleva implícita la imagen de la ubicación de cosas o personas de acuerdo con un funcionamiento «correcto», según un criterio determinado, de modo que dicho concepto es importante para el análisis del sistema panóptico como modelo arquitectónico y de estructura de la sociedad. En el siglo XVII surgió la necesidad de poner orden en la urbe reubicando a todas aquellas personas que se consideraba que iban contra la nueva moral burguesa: insensatos, mendigos, homosexuales, los «otros» de la sociedad. Foucault llama a esta época «el gran encierro» e identifica nuevos personajes en la estructura social. En efecto, hay un incremento de instituciones disciplinarias para mantener una civilización y el progreso constante de la sociedad, a través de una clasificación de personas, espacios y lugares dentro de la ciudad:

Así la planificación y la arquitectura modernistas crearon una visión modernizada de la pastoral: un mundo espacial y socialmente segmentado: aquí la gente, allí el tráfico; aquí el tráfico; aquí el trabajo, allí las viviendas; aquí los ricos, allí los pobres; entre medias barreras

de césped y hormigón, donde una vez más las aureolas pudieran comenzar a envolver las cabezas (Berman 1988: 168).

Heterotopía es un concepto elaborado también por Foucault, que sigue el patrón establecido por los conceptos de *utopía* y *distopía*. Etimológicamente, el término está formado por el prefijo *hetero*, del griego, «diferente», y por *topos*, «lugar», por lo cual su significado sería «otro lugar» o «lugar diferente». Una utopía es un lugar donde todo es ideal y espléndido; la distopía es un lugar donde todo es indeseable y malo; en una heterotopía todo es diferente, espacios paralelos que coexisten en la ciudad y en los cuales la clasificación es un requisito para mantener una organización interior: la sociedad contiene a los cuerpos que alteran su orden, para alcanzar una utopía real.

El planteamiento de Foucault propone una relación entre problemas de espacio, territorio y arquitectura. En dos conferencias radiofónicas que ofreció en 1966, «Utopías y heterotopías» y «El cuerpo utópico» (Foucault 2008 [1966]), cuestionó las definiciones establecidas por la arquitectura y la filosofía acerca de la idea del espacio. Estos conceptos han logrado repercutir en la teoría de la arquitectura y el urbanismo; han permitido dar explicación a los mecanismos sociales de la ciudad, a las disyuntivas que afectan la experiencia humana en las urbes y a la interpretación de la estructura de la morfología urbana. Dicho esto, ¿es posible transformar la ciudad a partir de las heterotopías? ¿Son estos escenarios distintos los que transforman la ciudad?

La cárcel sería un heterotopía de desviación —al igual que el asilo, clínicas psiquiátricas y hospitales—, ya que es un lugar en el que la sociedad condiciona según sus parámetros; coloca en un espacio determinado a individuos cuyo comportamiento no está dentro de lo denominado como normal. Además, está ubicada en las afueras de la sociedad, segregada y amurallada; el muro, como elemento de fragmentación de la ciudad, genera parches en la morfología urbana y pérdida de energía en la vida citadina. Como el cementerio, espacio utópico de la muerte que «está en el límite de las urbes, como si se tratara al mismo tiempo de un centro y un lugar de infección y, de alguna manera, de contagio de la muerte» (Foucault 2008 [1966]). Las heterotopías establecen una relación con la ciudad debido a que, mediante la articulación entre el ordenamiento y los espacios, generan determinadas relaciones sociales. El desarrollo de estas se inicia desde el interior, como si tales mundos funcionaran desde la organización implícita que les es necesaria, y desde el exterior que las segrega y separa. El sistema panóptico evidencia el ordenamiento del espacio interior a través de la disciplina y la vigilancia, por lo cual no existen centros de poder sino relaciones, conexiones y condiciones en el campo del control.

El sistema panóptico lo presentó el inglés Jeremy Bentham (1748-1832), como un tipo de arquitectura carcelaria que representa un «laboratorio» de clasificación, observación y caracterización, que permite preservar la salud, reformar la moral y reeducar a otros a través de su figura arquitectónica radial. El sistema arquitectónico consiste en una planta radial, en la cual las celdas se reparten a lo largo del perímetro, ubicando en el centro una torre o punto de vigilancia. El efecto del *panoptismo* es generar disciplina a través de una relación visual que le entrega más poder al que ve que a quienes son

vistos. Para Bentham, la cárcel representa un espacio de control de los individuos, Pero el control y la vigilancia debían ser económicos; es decir, se pretendía controlar a la mayor cantidad de personas con la menor cantidad de recursos. Este sistema debía crear un sentimiento de omnisciencia invisible sobre los detenidos o prisioneros.

Por otro lado, el *panoptismo*, según Foucault, consiste en crear un modelo que impone el orden y la disciplina, para facilitar la vigilancia y observación. A través del panóptico se puede entender cómo funcionan las relaciones de poder; lo utópico es vigilar sin ser visto. Esta estructura se visualiza en la sociedad: las instituciones imponen su control para garantizar un ordenamiento y, finalmente, ese orden genera que las masas resulten autocontroladas o regularizadas mediante establecimientos como cárceles, hospitales, asilos y cuarteles.

La construcción de panópticos en América Latina responde a tres motivaciones: la primera, el afán de utilizar un sistema penitenciario a la altura de los países considerados como sociedades civilizadas; la segunda, el deseo de mejorar el control y la vigilancia sobre los presos, derivado de la falta de infraestructura y equipamiento en las antiguas cárceles; y por último, la idea de buscar una reforma moral a través de un régimen disciplinario estricto.¹ En la actualidad, la infraestructura y el sistema de las instituciones de encierro es un reflejo de los prejuicios enraizados en la psicología colectiva de la sociedad. Presos, enfermos y ancianos son todos ciudadanos entendidos como «prescindibles», por lo cual reciben una atención indeseable que se refleja en la infraestructura en la que viven. En una cárcel, en un hospital público y en un asilo se repiten el hacinamiento y la falta de una atención que pueda calificarse como humana: «Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas; el esto y aquello por el esto o aquello» (Berman 1988: 11).

Las heterotopías panópticas son escenarios *diferentes*: reflejan un sistema de retención y aislamiento que genera inclusión y exclusión por la manera en que se insertan en el espacio urbano. El efecto más importante del sistema arquitectónico es inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantizaría el funcionamiento automático del control. Entonces, ¿es el sistema panóptico una herramienta para vigilar y controlar o es solo una estructura carcelaria? El modelo es un sistema multifuncional; no es la estructura o la forma radial aquello que lo define como multiuso, sino el concepto filosófico que lo acompaña: el origen del sistema es el control, el poder y la observación constante por medio de la vigilancia. Bentham fundó el ver sin ser visto. De cierta manera, la heterotopía es un espacio articulador de relaciones sociales que funciona a partir de ellas mismas, al igual que el panóptico. Ambos conceptos responden a un mundo interior formado por conexiones y condiciones en el campo de control.

Los panópticos en Lima

A fines de la década de 1850, el presidente Ramón Castilla decidió la construcción de una cárcel con un nuevo sistema arquitectónico que se

1 Véase más en Aguirre 2015.

consideraba que hacía falta en el país, por lo cual el gobierno peruano envió a Mariano Felipe Paz Soldán a Estados Unidos para visitar varias penitenciarias y determinar el sistema más adecuado para el Perú. Paz Soldán concluyó que el mejor modelo para el país era el sistema panóptico, y que la nueva cárcel debía construirse siguiendo la planta radial ya establecida.

La penitenciaría de Lima, conocida también como «Panóptico de Lima», empezó a construirse en 1856 y se inauguró en 1862. Después del meticuloso estudio de Paz Soldán, la construcción del edificio estuvo a cargo de los arquitectos Maximiliano Mimey y Michele Trefogli. El edificio ocupaba una manzana al sur de la ciudad y en su momento se encontraba en la periferia, al borde de las murallas. El estilo arquitectónico refleja el de las fortalezas medievales, con lo que mostraba su finalidad de reclusión para proyectar una imagen de solidez e invencibilidad (figura 1).

La penitenciaría se convertiría, durante varias décadas, en el edificio más imponente de la ciudad; además, se podría decir que fue la primera construcción moderna de la arquitectura limeña, por su desarrollo e investigación previa, por su diseño y construcción. Si bien Lima ha tenido intenciones de ser una ciudad moderna, no lo es. En ese momento, ¿se logró alcanzar la modernidad con el sistema panóptico? Este sistema funcional es un ejemplo de los «intentos de modernidad» que no alcanzan a estructurarse dentro de un proceso coherente de la ciudad.

El edificio consistía en cinco pabellones radiales que se juntaban en un observatorio central; contaba, además, con una escuela, un hospital, una capilla, la residencia del director, áreas libres para recreación y cultivo de vegetales, así como oficinas administrativas, todo ello rodeado por altos y gruesos muros de doce metros de altura (Aguirre 2015: 280). Entre 1930 y 1956 la penitenciaría se usó para alojar a presos políticos apristas, socialistas y comunistas. En esta prisión sufrieron encierro personajes como el presidente Augusto B. Leguía, escritores como Ciro Alegría y líderes políticos como Víctor Raúl Haya de la Torre. La prisión representaba el ideal del gobierno peruano de crear una nueva sociedad inexpugnable, luego de años de caudillismo. Sin embargo, ya en 1960 era insostenible mantener esta institución en el centro de la ciudad, al lado de áreas residenciales y modernos edificios. La penitenciaría fue demolida para darle paso a la construcción del nuevo Centro Cívico. En las primeras décadas del siglo XX, el Panóptico de Lima fue sinónimo de dolor y sufrimiento, al mismo tiempo que de control y vigilancia.

En la actualidad, en Lima, tres edificios presentan una planta panóptica, que siguen el ideal de Bentham respecto a la multifuncionalidad: el Hospital Dos de Mayo, el Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados y el Establecimiento Penal Miguel Castro Castro; tres instituciones de encierro, tres edificios que representan el confinamiento.²

Arquitectura para reformar: Penal Castro Castro

La cárcel reproduce estructuras, formas, condiciones de la sociedad, en distinta escala. Foucault, a través del análisis del sistema panóptico,

² Si bien no existe un hospital psiquiátrico panóptico en Lima, los manicomios también son ejemplos de la invisibilidad que impone el confinamiento. El manicomio fue una solución arquitectónica que «quiso ser el otro mundo que necesitaban los locos, pero también un espacio necesario de encierro para el progreso de la sociedad» (Prieto 2017: 67).

disecciona el funcionamiento de la base de la sociedad disciplinaria, perforada y atravesada por instituciones que buscan dominar al ser humano. Sin embargo, el equilibrio del orden sigue siendo precario en la sociedad moderna; a lo largo de la historia de la humanidad, hasta hoy, se puede ver una obsesión por el poder, que genera opresión hacia el más débil. El deseo de clasificar y poner etiquetas tiene su origen en el grupo familiar, el cimiento más firme del orden social establecido. A pesar de ello, el orden debería basarse en una complementación de conocimiento y no en la diferenciación o la represión, que es algo característico de la familia.³

El penal Castro Castro se inauguró en enero de 1986, para ser una cárcel de máxima seguridad que albergaría hasta a mil doscientos internos. En los doce años previos —durante la dictadura militar de los gobiernos de Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez— no se había construido infraestructura carcelaria en el Perú, por lo cual en 1980 el sistema penal mostró limitaciones y restricciones a la hora de mantener el orden dentro de las cárceles. Asimismo, debido al conflicto armado desplegado por Sendero Luminoso en el país, apareció un nuevo tipo de preso fuertemente ideologizado, lo que hizo necesario construir nuevas cárceles.

La construcción del penal Castro Castro estuvo a cargo del consorcio español Guvarte, debido a que el gobierno no contaba con fondos presupuestales para financiarlo. El ministro de Justicia, Elías Laroza, logró obtener fondos en España, bajo las condiciones y limitaciones establecidas por el consorcio mencionado. En entrevista con un antiguo funcionario del Instituto Nacional Penitenciario (INPE), este afirma que lo que más «vendió» el proyecto, más allá del moderno modelo panóptico, fue la posibilidad de usar mecanismos de control automáticos. Sin embargo, por falta de dinero y supuesta corrupción, los equipos electrónicos previstos, que iban a estar en la torre de vigilancia del penal, nunca se instalaron.⁴

El centro de reclusión se ubica en la zona de Canto Grande del distrito de San Juan de Lurigancho, convertido en el más populoso e intensamente provinciano a partir de los desplazamientos forzados que ocurrieron durante el conflicto armado interno, entre 1980 y 2000. Al reflexionar sobre el ecosistema del penal, el escritor peruano Guillermo Thorndike, en su libro *Los topos: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande*, afirma que «Del centro a la oscura periferia hay que desandar el tiempo, remontar ásperas distancias» (1999: 11).⁵ De cierta manera, el camino hacia los límites de Lima está marcado por angostas veredas y una explosión de mercaderes que acompañan al barrio.

El penal fue ubicado lejos de las dinámicas sociales del centro de la ciudad, al igual que, en su momento, la penitenciaría de Lima. Dicho esto, ¿es posible que una cárcel conviva en la cotidianidad urbana? Siguiendo los criterios de análisis del diseño arquitectónico de Roberto Segre y Eliana Cárdenas (1982), el impacto urbano del penal sobre la cotidianidad de la sociedad limeña sería mínimo, a excepción de las ocasiones en las que el

3 «En ese mismo nivel básico hay que situar a la familia, a la institución de la afectividad y la sexualidad, a la organización exogámica de los sexos, a la primera división del trabajo, a la primera forma de la relación entre las edades, entre las generaciones» (Lapassade 2008: 160).

4 Entrevista con la autora, 28 de noviembre de 2018. Se reserva el nombre a pedido del informante.

5 El escritor relata la historia de la fuga de Víctor Polay y 47 prisioneros más del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) en 1990. Lograron cavar un túnel de doscientos cincuenta metros de largo, que conectaba el penal con una vivienda aledaña.



FIGURA 2
Penal Castro Castro, San Juan
de Lurigancho. Fuente: Archivo
Histórico, El Comercio.

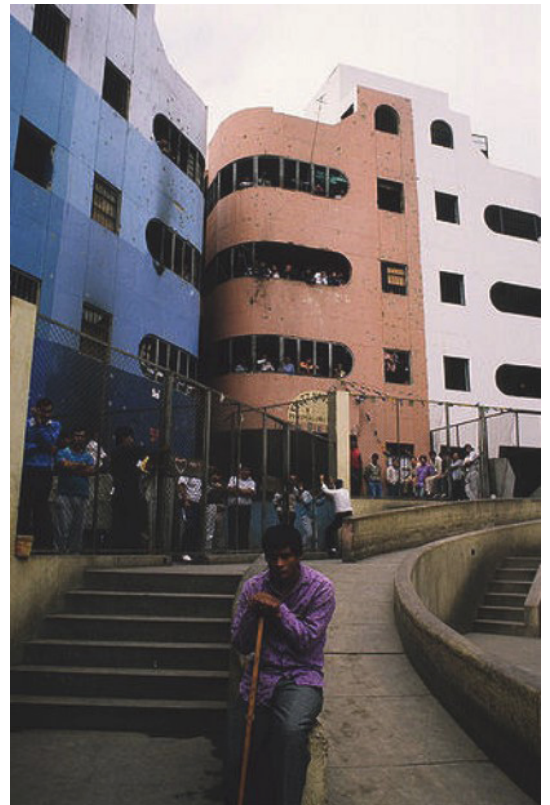


FIGURA 3
Vista interior, Establecimiento
Penal Miguel Castro Castro,
San Juan de Lurigancho, Lima.
Fotografía: Montecino, M., 1992.
Fuente internet.

preso lograra fugarse y penetrar en la ciudad. En el imaginario limeño, la cárcel es sinónimo de peligro; no es vista como una institución de reforma. En el diario *Expreso*, a pocos días de la inauguración del penal, Manuel D'Ornellas publicó el artículo «Al fin, Canto Grande»:

La inauguración que comentamos marca, sin duda, un hito en la historia penitenciaria peruana. [...] [E]s altamente satisfactorio para la ciudadanía poder contar con una cárcel como la inaugurada anteayer, que no solo garantiza una vida severa pero digna para los reclusos, sino que además los aísla del conjunto social al que en otras circunstancias podrían hacer tanto daño (1986: 22).

El sistema panóptico tiene como concepto observar a todos los reos desde la torre de vigilancia; sin embargo, el penal no cumplía con esta función. Visualmente, solo se llega a las puertas de los pabellones, no al interior de ellos (figura 2). La torre de vigilancia nunca se pudo utilizar, por más que en un momento se pensó manejar desde ahí las rejas electrónicas de los pabellones y tener así un control automatizado de todo el penal.

El centro penitenciario cuenta con doce pabellones, cada uno con cuatro niveles. En el primer nivel se encuentran las áreas de recreación: restaurante, cafetería, bodegas o talleres; los tres últimos pisos tienen ocho celdas cada uno. Cada celda estaba destinada a albergar de tres a cuatro personas; sin embargo, actualmente puede haber ocho personas en una sola celda. El penal ha llegado a contener el triple de su capacidad, y los espacios complementarios —como talleres y patios— han ido desapareciendo. La calificación de «hacinamiento» suele estar ligada solo al lugar en el que el recluso duerme; sin embargo, es necesario considerar los baños, talleres y áreas comunes; y lo que ha sucedido es que ingresan más y más personas y, al no haber infraestructura suficiente para albergarlas, las autoridades se apropian de los espacios públicos para que cumplan esta función,⁶ a pesar de la importancia vital de estos espacios y de los talleres para que el preso genere interacciones sociales (figura 3).

Cabe tener presente que, para transformar al preso en un sujeto moral capaz de respetar las leyes de convivencia social, la prisión debe considerar tres aspectos: el aislamiento, el trabajo y la rehabilitación: «De modo que la arquitectura específica de las prisiones, manicomios, fábricas o escuelas en esta sociedad no es únicamente un epifenómeno de las relaciones de poder, sino que es a la vez precondition necesaria y resultado del modo en que estas se despliegan» (Stavrides 2016: 163).

Por otro lado, según el exfuncionario del INPE entrevistado, el problema que tuvieron con el sistema panóptico fue su dimensión circular: si los presos tomaban el centro, conquistaban todo el penal, debido a las dinámicas sociales que confluyen en el medio. Por esta razón se generó un sistema de exclusas externo, con lo que se obtuvieron dos tipos de ingreso a los pabellones, al mismo tiempo que se evitaba la posibilidad de «contagio rápido» de un motín.⁷ Foucault, en *Vigilar y castigar*, desarrolla la importancia de la vigilancia constante del personal como la medida de seguridad

6 Datos proporcionados por el exfuncionario del INPE, comunicación personal, 2018.

7 Del 6 al 9 de mayo de 1992 se produjo la masacre de Canto Grande, generada por el enfrentamiento, dentro del penal, entre la Policía Nacional, el Ejército Peruano e internos acusados de terrorismo. Acabó con la muerte de 45 presos, que protestaban contra el traslado de reclusas senderistas al penal Santa Mónica de Chorrillos.

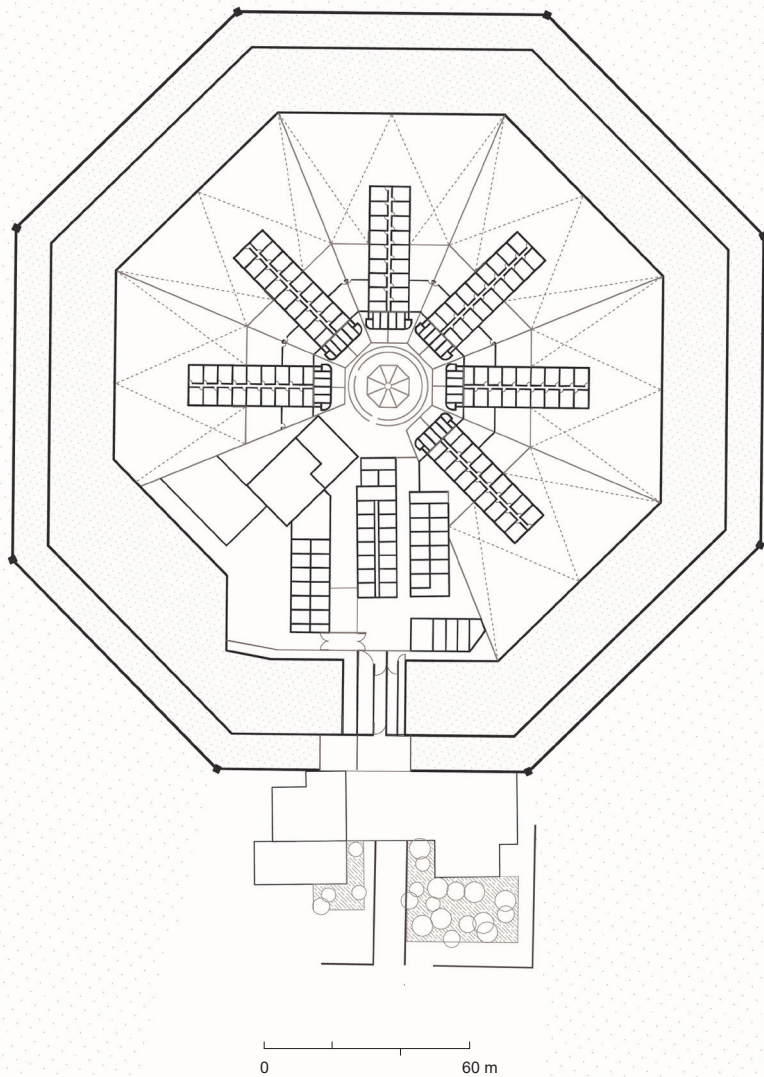


FIGURA 4
Planta. Penal Castro Castro, San Juan de Lurigancho. Lima. Elaboración propia.

más eficiente frente a los intentos de fuga o motines. En Castro Castro, si la tipología arquitectónica respondía al «ver sin ser visto» (figura 4), el concepto principal nunca llegó a plasmarse.

Arquitectura para curar: Hospital Dos de Mayo

Las instituciones totales surgieron en un momento de alta preocupación por las transformaciones sociales. Con la revolución industrial, aparecía una nueva población caracterizada por la movilidad social, «que eludía los controles de la familia, de la vida en las haciendas agrícolas y de las corporaciones profesionales» (Lapassade 2008: 17). En el siglo XIX el hospital adopta la forma de «una máquina de curar», con un funcionalismo radical característico de la época, a través de la figura del círculo: lo funcional se expone y se simboliza. La dualidad confusa entre el racionalismo y la eficacia funcional aparece en una abstracción formal de las obras radicales de Antoine Petit y Bernard Poyet. Sin embargo, los arquitectos iluministas fueron el medio de una transformación funcional, formal y material que repercutió en el siglo XX: la gran revolución arquitectónica llamada *moderna*.

El Hospital Dos de Mayo, ubicado en el Cercado de Lima, se inauguró el 28 de febrero de 1875. Fue mandado a construir por la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, como «sucesor» del Hospital Real de San Andrés, con el fin de tener un establecimiento con más capacidad para atender a un número mayor de enfermos. En 1868 Lima había sufrido una epidemia de fiebre amarilla: en cinco meses de terror, más de seis mil enfermos ingresaron al hospital, que no se abasteció para atender a los infectados, «en cuyo estrecho recinto muchos desgraciados encontraban la muerte en lugar de recibir salud, frase quizás injusta en la que se calificaba a la casa de misericordia que había servido al dolor y a la enfermedad durante la Colonia y las primeras épocas de la República» (Alzamora 1963: 13).

La construcción del Hospital Dos de Mayo duró seis años, a cargo de los arquitectos Michele Trefogli y Mateo Graziani, suizo e italiano respectivamente. Trefogli había estado encargado de la construcción de la penitenciaría de Lima, el primer edificio panóptico de la ciudad; probablemente el funcionalismo de la cárcel, con una planta radial, le había permitido comprobar la eficacia del sistema. El hospital también presenta una planta radial, de pabellones independientes alrededor de un patio, asociada a «la máquina de curar». Con el patio central como espacio principal que permite una organización jerárquica, se buscaba también conseguir un ambiente oxigenado o liberador para los pacientes.

José García Bryce describe así el hospital, en su texto «Arquitectura en Lima 1800-1900»:

Los espacios centrales del conjunto, que se inicia en el atrio, dominado por un motivo de arco de triunfo que sirve de ingreso a una galería basilical de tres naves separadas por columnatas de



FIGURA 5
Patio central, Hospital Dos de Mayo, Lima. Fotografía: Mari-sol Michilot.

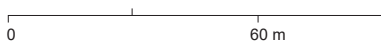
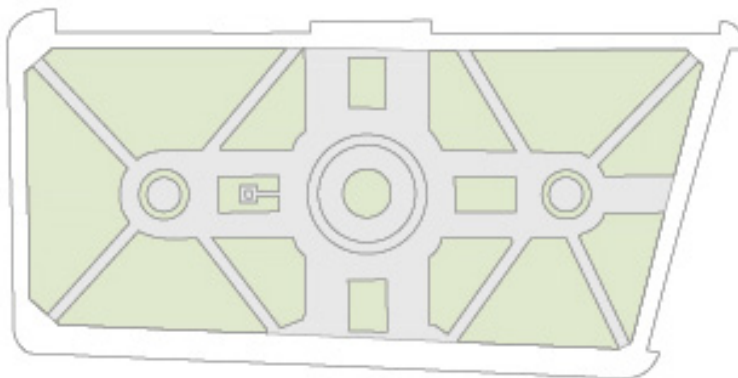
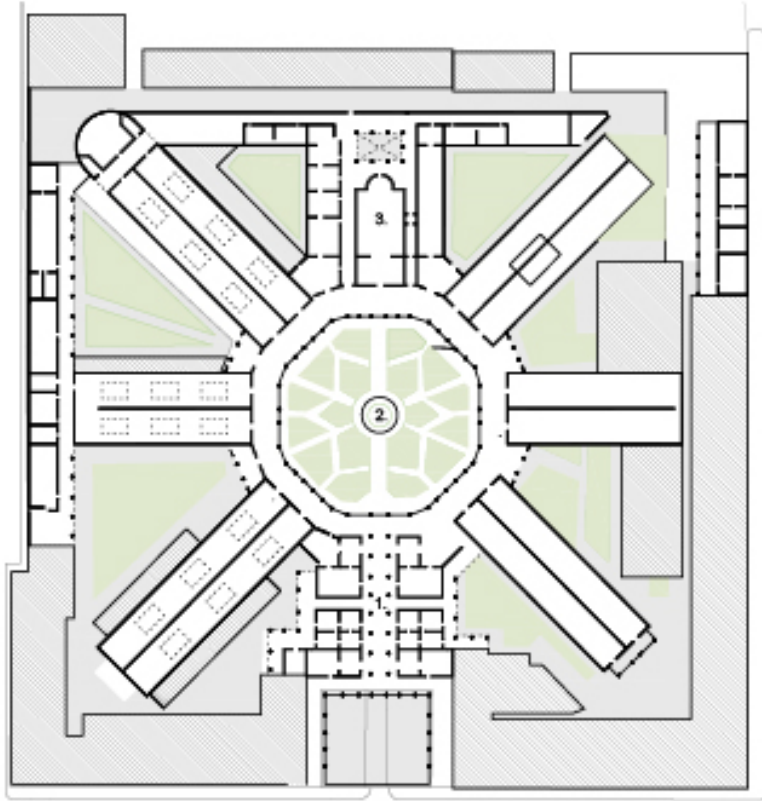
maderas de orden dórico que conducen hasta el patio, donde las columnatas se convierten en peristilo. Opuesta a la desembocadura de la galería en el patio se encuentra la capilla, cuyo frente combina el motivo del arco del triunfo con el de un templo antiguo de orden jónico (1967: 56).

A lo largo de los años, los pabellones han sufrido modificaciones y cambios en su estructura y disposición. Las salas de alrededor del patio son espacios cuadrangulares abiertos, en donde los enfermos comparten el mismo ambiente; ya que no cuentan con divisiones, se mantiene una relación continua entre el espacio y el elemento central. Los espacios interiores tienen tres puertas: la que da al patio central, mirando al jardín, que alegraba el ambiente al principio con hortalizas y verduras, y después con flores y árboles; la que mira al corredor lateral y los baños; y la de un costado, que se abre al «peristilo».

Mientras que el sistema panóptico presenta un elemento de vigilancia que irradia poder a los espacios de alrededor, en este caso el patio central irradia un ambiente oxigenado y emanaciones salubres: «El jardín del patio principal es el mayor y el más extenso del edificio, árboles, flores y plantas medicinales de las de más frecuente uso han sido cultivadas en los últimos seis años» (Alzamora 1963: 55). Además, la función principal del sistema se mantiene hasta la actualidad, pues uno puede observar desde el patio los pabellones donde están los enfermos. Sin embargo, en 1880, debido a la llegada del paludismo, los médicos emprendieron una campaña contraria a los jardines del hospital.⁸ En 1902 desaparecieron por completo las verduras y hortalizas, y el espacio quedó como un parque, con flores, palmeras y cipreses:

8 «Se considera que la malaria es una enfermedad prehistórica. Existe la hipótesis de que los parásitos de la malaria llegaron al Nuevo Mundo desde el sudeste asiático, a través de viajes trans-Pacíficos tempranos, que la evidencia arqueológica actual pone en duda. Probablemente estos parásitos y en especial *Plasmodium falciparum*, llegaron posteriormente durante la época colonial a través de los esclavos africanos traídos a América» (Le-gu 1994: 115).

En el patio central y en los espacios triangulares intermediarios a las salas hay jardines que sirven de lugar de recreo a los convalecientes y que contribuyen a dar un aspecto alegre al establecimiento; los hospitales modernos están todos así, rodeados de pequeños jardines pero se tiene un buen cuidado de colocar en ellos plantas que no son focos de enfermedades (Alzamora 1963: 57).



- Leyenda**
1. Zona de administración e ingreso
 2. Patio central
 3. Capilla

En la actualidad, las salas son focos de transmisión de enfermedades, ya que no hay divisiones entre los enfermos. En el medio de la sala se encuentra el tóxico de la enfermería, con una observación permanente de 180 grados; y al lado opuesto hay un cuarto que alberga a los pacientes más graves, que llegan a ser dos o tres. El hacinamiento es un problema que afecta a las instituciones de encierro; en este caso, los espacios interiores sobrepasan su capacidad total y, por ende, no brindan la seguridad e higiene que corresponde.

Arquitectura del retiro: Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados

En algún tiempo, la vejez fue sinónimo de experiencia y sabiduría; los ancianos podían brindar consejos y, por lo tanto, los caminos de la sociedad y la familia estaban marcados por sus conocimientos. En la actualidad, los prejuicios sociales que la rodean limitan la autovalencia del adulto mayor y la posibilidad de pensar en la vejez como un momento digno de ser vivido.

La residencia para ancianos desamparados se instaló en las chacras de la hacienda Breña, adquirida por propietarios de origen italiano que entregaron parte de los terrenos a los sacerdotes de la orden salesiana. La congregación española Hermanitas de los Ancianos Desamparados llegó a Lima en 1898, invitada por el presidente Nicolás de Piérola, quien financió los gastos del viaje. No se conoce con certeza la fecha de la construcción del edificio, pero según la documentación encontrada sería de la primera década del siglo XX. En el plano de Lima de Santiago Basurco, de 1904, se puede apreciar con más detalle el emplazamiento del asilo panóptico.

El asilo tiene una capacidad para quinientos ancianos autovalentes, semidependientes o dependientes totales, en un área de terreno de 12 520 m². El ingreso al establecimiento es por un amplio pasadizo, donde se encuentra el área administrativa. El pasadizo desemboca en el patio central del panóptico, de donde parten, en forma radial, los pabellones. El patio está rodeado por ventanales que permiten el ingreso de luz y una visual «engañosa» desde el punto hacia el interior. A diferencia del Hospital Dos de Mayo, el patio es el corazón de la institución, el lugar donde se construyen las relaciones sociales. En este caso, el sistema probablemente se utilizó para lograr una circulación eficiente, ya que los pasadizos de los bordes de los pabellones convergen en el medio (figura 7).

Los residentes se encuentran clasificados por sexo y estado de salud: personas sanas, enfermos mentales e inválidos. Cada grupo cuenta con servicios independientes: cocina, comedor, sala de estar, servicios higiénicos, dormitorios, área de rehabilitación, etcétera, en ambientes nuevos y modernos que se entremezclan con otros antiguos que, gracias al cuidado del edificio, parecen evitar el paso del tiempo. Probablemente los pabellones radiales de dos pisos sean los originales de la edificación, mientras que posteriormente se habrían añadido dos niveles para ampliar el número de habitaciones.

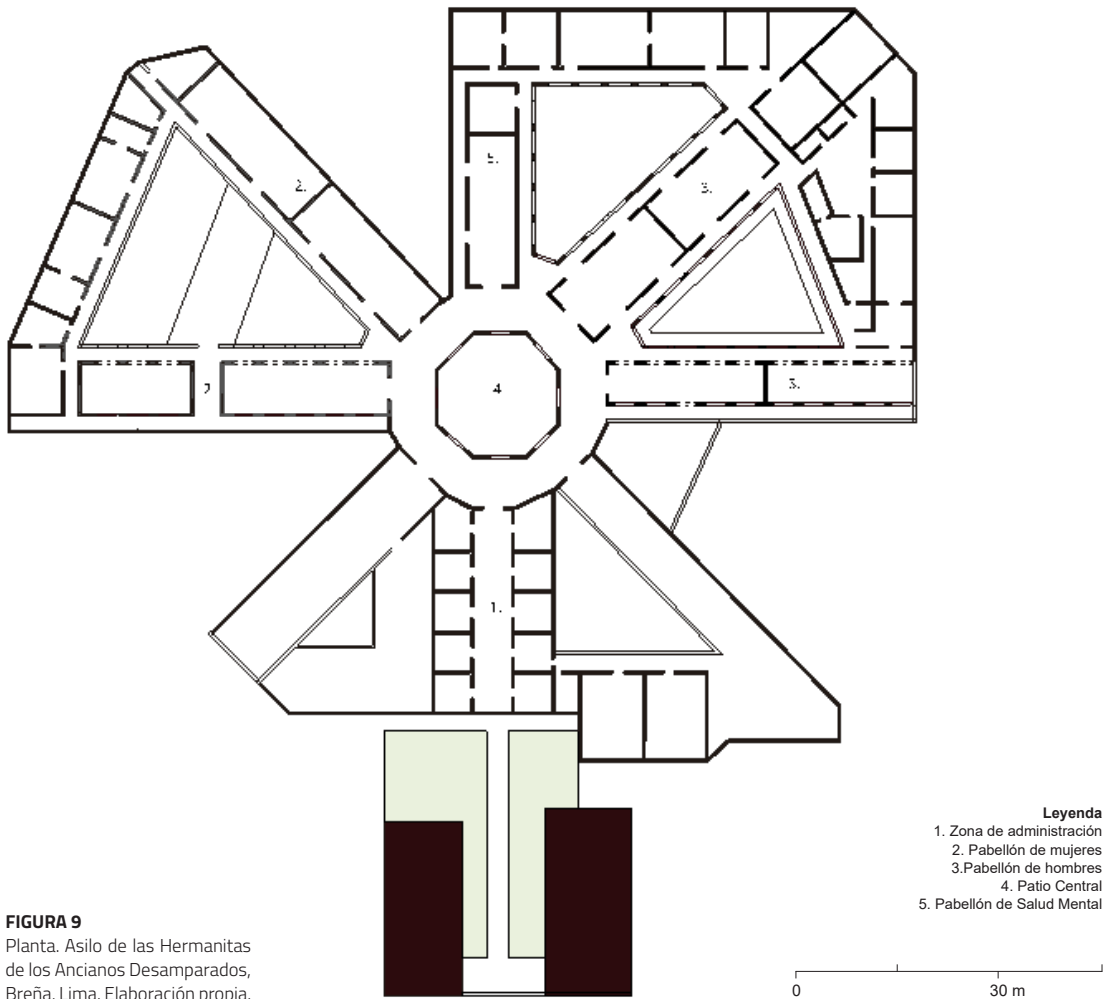
FIGURA 6
Planta. Hospital Dos de Mayo,
Lima. Elaboración propia.



FIGURA 7
Patio central. Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, Breña, Lima. Fotografía: Marisol Michilot.



FIGURA 8
Vista exterior. Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, Breña, Lima. Fotografía: Marisol Michilot.



La mayoría de los dormitorios son compartidos, a excepción de aquellos de los enfermos mentales o de personas con otro tipo de dolencias. En el asilo, los ancianos siguen una estricta rutina diaria, con horas fijas para tomar sus alimentos o para entrar y salir de las habitaciones. Además, pueden ausentarse del establecimiento únicamente en casos excepcionales. Dicho esto, ¿la rutina estricta es una consecuencia del control? En las tres instituciones analizadas la rutina de alimentos, salidas y visitas es repetitiva, lo que genera un mundo interno paralelo a la ciudad. El anciano, considerado como una persona en retiro, se ve sumergido en un laberinto de imposibilidades debido a la dependencia o a la falta de autovalencia; en tal contexto, tiende a aislarse y deprimirse, y puede acabar por enfermarse (figura 8).

Finalmente, los centros del adulto mayor son espacios generacionales que tienen como fin mejorar el proceso de senectud mediante actividades de integración, socioculturales, productivas y recreativas, de manera que el anciano pueda tener un envejecimiento activo —cabe recordar que se suele hablar acerca de ancianidad, tercera edad y vejez como si fueran sinónimos, y no lo son—. El sistema panóptico, si bien tiene como fin controlar a individuos a los que se mantendrá internados por un tiempo, en cada caso logró adaptarse según la necesidad de uso del edificio. En el asilo es indispensable la accesibilidad, ya que permite al anciano ser una persona activa e independiente al momento de realizar sus actividades, a pesar de llevar una estricta rutina diaria (figura 9).

La normalización a través del proyecto modernizador

El proyecto de la modernidad en la historia occidental ha evolucionado por más de cinco siglos. En el siglo XIX se planteó solucionar determinadas situaciones sociales recurriendo a la vigilancia y el control, específicamente sobre algunos grupos sociales, como enfermos graves, mendigos, marginales y enfermos mentales. Se trataba de encontrar solución a problemas no resueltos y poder mantener un orden. Aunque el proyecto modernizador está lleno de buenas intenciones, tratando de darles una vida más digna a enfermos, presos y ancianos, sin embargo, el sistema panóptico es un reflejo de que la modernidad promete libertad, pero a la vez condiciona a la sociedad.

¿Qué ocurre, además, cuando se introduce un sistema moderno a una ciudad que no es moderna? El sistema no funciona adecuadamente. Lima tiene facetas impropias de una sociedad moderna: la informalidad, la violencia, la precariedad de los sistemas de transporte, entre muchas otras. Los tres edificios estudiados constituyen un intento de modernidad, que actualmente soportan el hacinamiento y en los cuales se ha perdido el concepto principal del panóptico. En este sentido,

Para los visionarios de la desesperación cultural la totalidad de la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril, monótona, unidimensional, carente de posibilidades humanas: cualquier cosa

percibida o sentida como libertad o belleza en realidad es únicamente una pantalla que oculta una esclavitud y un horror más profundos (Berman 1988: 56).

La sociedad utilizó el sistema panóptico en la medida en que tanto presos como enfermos y ancianos son entendidos como ciudadanos «prescindibles» dentro de la cotidianidad urbana, reflejando una dinámica social de invisibilización. En la sociedad premoderna, la figura del anciano era el referente máximo de sabiduría y experiencia; hoy, dejamos de valorar la experiencia como virtud. Los individuos de la sociedad han ido evolucionando junto con la modernidad y la civilización; pero también se está perdiendo el humanismo y estamos construyendo una sociedad egocéntrica. Una sociedad que utiliza muros para separarse del «otro» y tener un mundo interno propio. A pesar de las buenas intenciones, la estructura social se ha transformado sobre la base de nuevas dinámicas sociales en las que reinan la belleza, la juventud y la rapidez de la información, además de la búsqueda insaciable por darles sentido a las cosas y establecer diferencias entre sí: todo ello es, también, el reflejo de las luces y sombras de la modernidad.

En la América Latina del siglo XIX las cárceles panópticas fueron perdiendo «encanto» y eficiencia, mientras que, en paralelo, iban acumulando frustración. El sistema no logró disminuir la delincuencia ni la reincidencia, y pasaron a ser lugares de hacinamiento donde reinaba el castigo sin ningún trato humanitario (Aguirre 2015: 280). Dicho esto, ¿por qué a fines del siglo XX se retomó un sistema carcelario aplicado en Lima a mediados del siglo XIX? El último edificio panóptico que se construyó en Lima fue el Penal Castro Castro, en 1986; no obstante, el proyecto «se vendió» no solo por ser un modelo arquitectónico carcelario moderno sino porque ofrecía elementos electrónicos automáticos innovadores para la época.

Las heterotopías panópticas reflejan un sistema de retención y aislamiento, y crean inclusión y exclusión por la manera en que se insertan en la ciudad, con la posibilidad de transformarla. En los tres casos, se trató de ubicar los edificios fuera de la ciudad, con el objetivo de dificultar el contacto con la sociedad; sin embargo, en los tres edificios, la ciudad creó ecosistemas que llegaron a rodearlos, generando dinámicas urbanas en beneficio de la sociedad. Finalmente, la ciudad es la suma de diferentes tipos de redes que se tejen sobre el territorio, que encierra fenómenos que se presentan en muchas dimensiones, producto de diversas interacciones entrecruzadas por la realidad social e histórica.

Bibliografía citada

AGUIRRE, Carlos

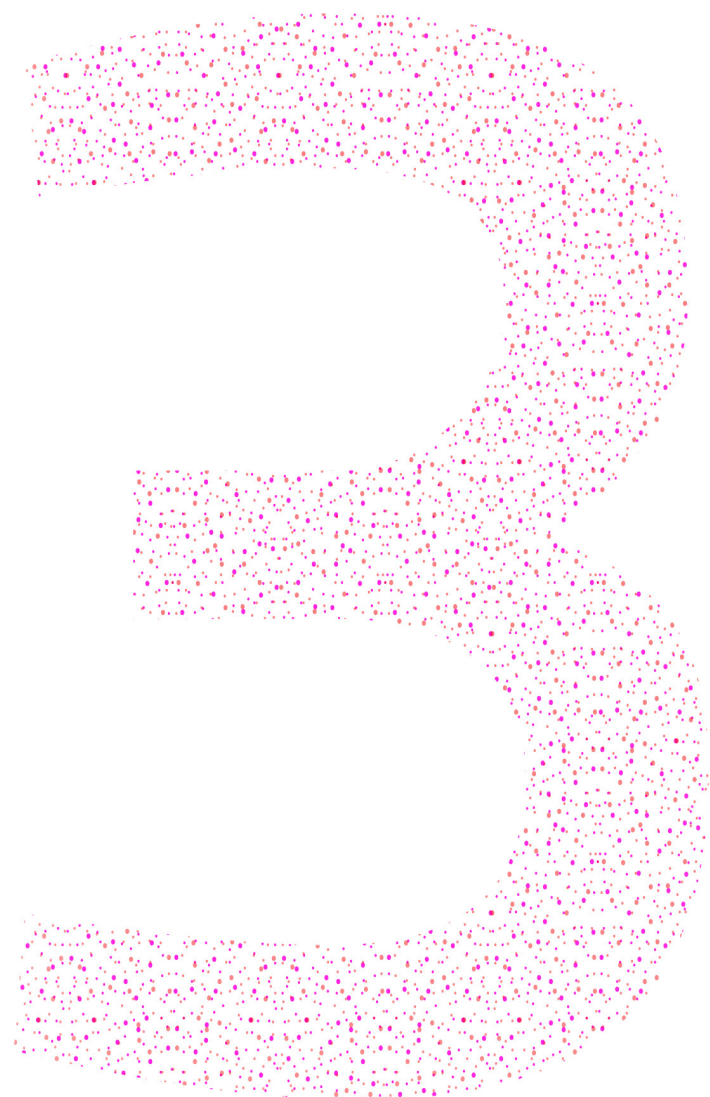
2015 «Apogeo, crisis y transformación del panóptico iberoamericano: apuntes para la historia de un modelo arquitectónico». En Jorge Alberto Trujillo (editor), *Voces y memorias del olvido, Historia, marginalidad y delito en América Latina*, pp. 273-304. Guadalajara: Universidad de Guadalajara

ALZAMORA CASTRO, Víctor

1963 *Mi hospital; historia, tradiciones y anécdotas del Hospital «Dos de Mayo»*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

- BERMAN, Marshall
 1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- CAPITEL, Anton
 2009 *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DEHAENE, Michiel y Lieven DE CAUTER
 2008 *Heterotopia and the city: public space in a post-civil*. Nueva York: Routledge.
- D'ORNELLAS, Manuel
 1986 «El cuento de Canto Grande». *Expreso*, Lima, 3 de enero, p. 22.
 FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES. UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA (FAUA - UNI)
- 2012 «3744. Penitenciaría de Lima». *Arquitectura republicana*, blog de FAUA UNI.
- FOUCAULT, Michel
 2008 [1966] «Topologías (dos conferencias radiofónicas)». *Fractal*, n.º 48, vol. XII, pp. 39-40.
- 2009 [1976] *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA BRYCE, José
 1967 *Arquitectura en Lima 1800-1900*. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería
- GOFFMAN, Erving
 1961 *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LAPASSADE, George
 2008 *Grupos, organizaciones e instituciones: la transformación de la burocracia*. Barcelona: Gedisa
- LEGUA, Pedro
 1994 "Malaria en el Perú". *Revista Médica Herediana*, vol. 5, nº 3, julio-setiembre.
- PRIETO, Roberto
 2017 *Guía demente: Soñadores y manicomios en la historia de Lima*. Lima: Universidad Ricardo Palma
- SEGRE, Roberto y Eliana CÁRDENAS
 1982 *Crítica arquitectónica*. Quito: Colegio de Arquitectos de Ecuador, Facultad de Arquitectura y Urbanismo (CAE FAU).
- STAVRIDES, Stavros
 2016 *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- THORNDIKE, Guillermo
 1991 *Los topos: la fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande*. Lima: Mosca Azul.





ARQUITECTURA Y POLÍTICA

Arquitectura y política están íntimamente ligados a través de las estructuras del poder, la búsqueda permanente de la representación física de las aspiraciones de los dirigentes o gobernantes para atravesar el tiempo, y la inagotable búsqueda de las distintas sociedades de alcanzar el orden a través de proyectos de arquitectura y el urbanismo. En el Perú, la construcción de la historia nacional se ha apoyado en procesos sociales, pero siempre reificados a través de manifestaciones culturales asociadas a producciones arquitectónicas y urbanísticas (como plazas, monumentos, espacios sagrados, políticos, etc.), así como también, intervenciones en el paisaje para designar un territorio de dominio y/o producción.

Esta dependencia de la historia con el desarrollo social que se manifiesta a través de los vasos comunicantes de la arquitectura, se ha consolidado en el proceso de conquista y la creación del virreinato del Perú, y la demostración en un nuevo orden político y social a través de la fundación de ciudades y nuevas construcciones sobre sitios sagrados para materializar ese nuevo orden. Así, desde entonces, las relaciones entre arquitectura, urbanismo y la identidad nacional no ha hecho más que incrementarse, y reflejarse una en la otra. El proceso de establecimiento y construcción de la República, también tiene un correlato en las construcciones de nuevas instituciones que vieron la necesidad de crearse en nuevos edificios y nuevos espacios urbanos. El trabajo de grandes comunidades organizadas, y más tarde, grupos de trabajadores dirigidos por alarifes, y posteriormente constructores dirigidos por ingenieros, arquitectos y/o artistas, han dado forma a las transformaciones sociales en el territorio.

Los textos presentados a continuación, y que abarcan un siglo de transformaciones urbanas y arquitectónicas en el tiempo, relatan la historia de un país en proceso de construcción y cambios, con hechos memorables y tragedias sociales, grandes avances, y también, terribles episodios. Así, de distinto modo, estos ensayos dan cuenta de un panorama del doloroso proceso de gestación de una nación, así como también, el proceso de cohesión de la misma.

El ensayo de Pietro Chiri Zapata, «Mar de joyas escondidas. Conjuntos habitacionales desarrollados por la Junta de Obras Públicas del Callao

VIVIENDA
IDENTIDAD
MIGRACIÓN
PODER
DOCTRINA
ESTADO
CARICATURAS
HUMOR
GRÁFICA
CRÍTICA

durante el ochenio de Odría» da cuenta del impacto urbano y social de un periodo político de un régimen militar que aprovechó los programas de vivienda para materializar su discurso social. Tras identificar una serie de obras de valor arquitectónico perdidos en el mar de la densificación de la ciudad, el texto, se encarga de analizar el contexto de entonces, también profundiza en el análisis de la vivienda, logrando a través de ello, estrechar vínculos entre la cultura arquitectónica, los intereses de los mismos arquitectos y los programas e intereses políticos del momento.

Seguidamente se presenta el texto de Joselyn Salinas Colunche, sobre el rol del espacio y la idea del habitar el territorio durante uno de los periodos más oscuros de la historia peruana, la lucha armada y violencia social desatada por el terrorismo. El ensayo «La reconstrucción de lo cotidiano. Estudios de vivienda de familias desplazadas durante el período de violencia política y social en la ciudad de Lima, 1980-2000 » se ocupa de analizar el proceso de la (re)construcción de la vida misma en el caso de los desplazados, y como la forma de la vivienda y la ciudad, son parte de este proceso, que, aun siendo importante, es sólo una parte de la reinención social de estas personas.

Por otra parte, el ensayo de Vanessa Zapata Quispitupa, «Hitos políticos. La representación de la arquitectura pública durante el oncenio de Leguía, el ochenio de Odría y el primer belaudismo» desarrolla un análisis profundo de las transformaciones arquitectónicas y el impacto urbano de tres obras claves para entender la consolidación urbana de Lima promovida por los gobiernos más determinantes en la imagen moderna de la capital. El texto, a través de un análisis detallado de los discursos políticos pronunciados por los gobiernos a lo largo de sus mandatos, elabora un perfil de sus anhelos; igualmente, encuentra en las obras, la representación de estas ideas, así como la paradójica situación, que las tres obras fueron transformadas en el proceso de gestación e inauguradas por los gobiernos sucesivos.

Finalmente, el ensayo de Tabata Paredes Córdor, «Héctor Velarde. Una labor crítica a través del arte gráfico» se concentra en revelar el fondo crítico de las caricaturas de la arquitectura y la ciudad, tanto como

una forma de protesta mediática de gran alcance en la sociedad, como de una crítica abierta a interpretación de un amplio público lector. El texto, a través del análisis de las formas y observaciones detalladas de sus dibujos y apoyada en los textos del mismo autor, expone el contexto de las críticas gráficas de Héctor Velarde como una respuesta representativa de una parte de la sociedad y el mundo intelectual, a la transformación social y cultural que se reflejaba en el espacio urbano de Lima de forma cruda y violenta.

En esta travesía histórica por estos cuatro ensayos, la investigación en la historia del país y sus acontecimientos políticos y sociales, así como el análisis de las formas producidas por la arquitectura y el urbanismo, sirve a los autores para contar no sólo las aspiraciones de aquellos momentos, sino también datos precisos de las obras en cuestión y poner en contexto la repercusión de la arquitectura en la vida política y social de entonces. Asimismo, estos textos dedicados principalmente a los edificios y espacios urbanos significativos en Lima, sirva para para contar la historia social del país, con todos sus retos y vicisitudes, y así como para poder progresar como sociedad, lentamente, en su camino al bicentenario de la república.



MAR DE JOYAS ESCONDIDAS

Conjuntos habitacionales planificados por la Junta de Obras Públicas del Callao durante el ochenio de Odría

Pietro Chiri Zapata

Resumen

La Junta Militar de Gobierno del general Manuel Odría (1948-1956) marcó un proceso acelerado de programas de obras públicas para nuevos beneficios sociales de modernidad y progreso. Ello se materializó en el puerto del Callao con la creación de la Junta de Obras Públicas (JOPC), instaurada por el Decreto Ley 11008. En este artículo se analizan los primeros proyectos de vivienda colectiva experimental promovidos por la JOPC con el fin de establecer un «Nuevo Callao» bajo los lineamientos del discurso gubernamental. El análisis atraviesa múltiples escalas, desde políticas nacionales de vivienda y el Plan Regulador de la provincia del Callao, hasta tres conjuntos habitacionales (Unidad Modelo, Unidad La Perla y Unidad Vecinal Santa Marina), incluido el estudio de sus tipologías y unidades de vivienda.

Palabras claves: política de vivienda, planificación urbana, unidad vecinal, tipología de vivienda, obras públicas.

Abstract

General Manuel Odría's military regime (1948-1956) determined an accelerated process of public works programs for new social benefits of modernity and progress. This was materialized in the port of Callao once legislative decree No. 11008 was passed, hence creating the Board of Public Works (Junta de Obras Públicas del Callao - JOPC). This article analyzes the first experimental collective housing projects promoted by the JOPC, which were built in order to establish a «New Callao» under the guidelines of government discourse. The analysis undergoes a revision of multiple scales, from national housing policies, the Regulatory Plan of the province of Callao, to the design of three housing complexes (Modelo Housing Unit, La Perla Housing Unit and Santa Marina Neighborhood Unit), as well as the study of the different apartment units and building typologies.

Keywords: housing policy, urban planning, neighborhood unit, housing typology, public works.

Pietro Chiri Zapata

Estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. En 2019 fue presidente del Centro Federado de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Forma parte del Grupo de Investigación en Urbanismo, Gobernanza y Vivienda Social, CONURB-PUCP. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2019-2.

MAR DE JOYAS ESCONDIDAS

Conjuntos habitacionales planificados por la Junta de Obras Públicas del Callao durante el ochenio de Odría

Pietro Chiri Zapata

Hechos y no palabras: una política nacional

El régimen del general Manuel Odría (1948-1956) ganó respaldo popular apoyándose en el lema «hechos y no palabras», que se reflejó en ambiciosos programas paternalistas hacia los sectores marginados de la población. La política del régimen de Odría apuntaba a «la búsqueda de la acción antes que las promesas o las formulaciones doctrinarias» para alcanzar una bonanza económica con beneficios sociales (Guerra 1994: 7). El objetivo de progreso, modernidad y justicia social se manifestó en los programas de obras públicas, el incremento de empleos, la construcción de escuelas y hospitales, así como la vivienda higiénica, etcétera.

El compromiso social de Odría era exaltado incluso por los sectores intelectuales: «Tal es la enorme obra de justicia social que viene realizando el General Odría con buena voluntad y patriotismo deseando solamente el bien del pueblo peruano y la grandeza de la patria» (Mac Lean 1953: 202). Los primeros discursos presidenciales de Odría revelan este compromiso pragmático nacionalista de encaminar el país hacia el progreso a través del poder infraestructural: «El Plan de Obras Públicas, iniciado por la Junta Militar de Gobierno, debe seguir desarrollándose con el mismo vigor e impulso. Irrigaciones, caminos, ferrocarriles que abran las puertas de nuestras ingentes riquezas al esfuerzo y empeño de los peruanos» (Odría 1950). Además, el contexto internacional de la guerra de Corea favoreció la economía peruana, pues las exportaciones mineras permitieron una mayor recaudación estatal que propició el financiamiento de las obras públicas.

En este contexto, la situación de la vivienda constituía un problema crítico, ya identificado en los gobiernos anteriores. Los sectores urbanos populares y obreros de la creciente capital vivían en condiciones insalubres y deplorables: callejones, tugurios, cuartos alquilados con servicios sanitarios compartidos (Portocarrero 1983: 98-99). Así, la escasez de vivienda para la masa trabajadora se presentó como una oportunidad para nuevas acciones de capital privado que aportarían a la economía nacional (Odría 1949). Además, en plena Guerra Fría, el discurso ideológico anticomunista de Odría calzó con los programas de vivienda social: «una de las formas de combatir al comunismo era haciendo al mayor número de ciudadanos

propietarios» (Guerra 1994: 74). Con estas consideraciones, el presente trabajo de investigación analiza la política estatal de vivienda colectiva aplicada durante el régimen del general Odría, particularmente en la Provincia Constitucional del Callao y a través de la Junta de Obras Públicas del Callao.

Un Nuevo Callao: la Junta de Obras Públicas y el Plan Regulador

Como parte del espíritu progresista de su política de obras públicas, Odría se planteó el Callao como la ciudad de ejecución propicia para las primeras transformaciones sociales e infraestructurales: «la insalubridad del Callao es causa de los altos índices de morbilidad de su población y está determinada fundamentalmente por la escasez de agua, las deplorables condiciones de desagüe y la aguda crisis de la vivienda» (JMG 1949: 1). El Estado resaltó la condición del Callao como primer puerto de la República, que debía ser modernizado y dotado de condiciones salubres. Así, en abril de 1949, la Junta Militar de Gobierno (JMG) dictó el Decreto Ley 11008 para la creación de la Junta de Obras Públicas del Callao (JOPC), administrada por el Ministerio de Fomento y Obras Públicas. De esta manera, el progreso, para el Callao, se «afirma con los hechos y no con palabras el camino para llegar a ser el Primer Puerto del Pacífico Sur» (JOPC 1953: 9).

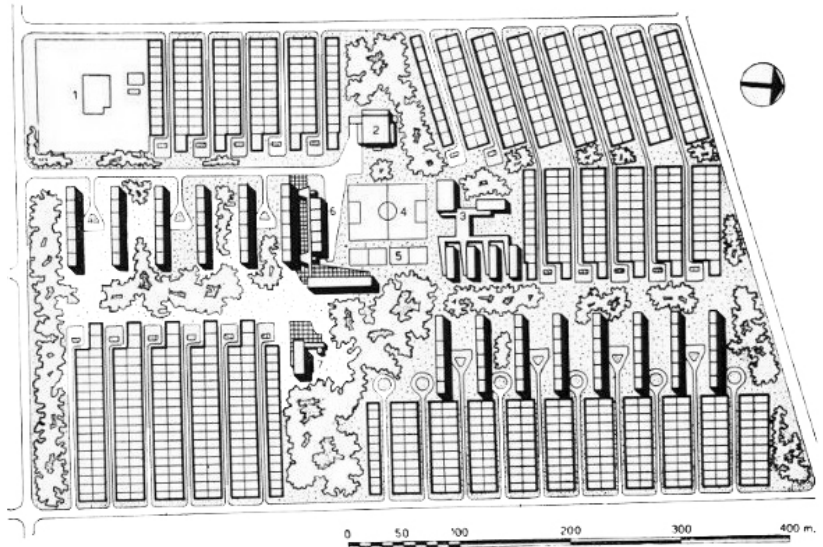
Las obras públicas estaban articuladas, paralelamente, al Plan Regulador del Callao, constituido como parte del Plan Piloto de Lima (1949), de la Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo (ONPU). El plan para el Nuevo Callao tuvo «una proyección hacia 50 años, lapso que permitirá su cabal realización, siempre que haya un empeño coordinado para lograrlo entre las instituciones estatales y el habitante» (Bobadilla 1955: 47)¹. El equipo de planeamiento de la JOPC, encargado de la elaboración del plan, estuvo presidido por el arquitecto Ernesto Gastelumendi, con la colaboración de los arquitectos Walter Bobadilla, Enrique Laos, Luis Vera y Teodoro Scheuch (Bianco 1950: 7). Artículos periodísticos de la Agrupación Espacio publicados en el diario *El Comercio* explican la estructural vial y el uso de suelo que se planteó para el Plan Regulador (figura 1). En cuanto a la circulación, el plan proyectaba avenidas que unirían el puerto con la región Lima en una jerarquía acorde a la velocidad de los vehículos, el ancho de avenidas y el tránsito peatonal, entre otros elementos. Estas vías interurbanas serían las avenidas Venezuela, Benavides, Argentina y Costanera; se planteó, incluso, una autopista que conectaría La Punta con la isla San Lorenzo, para la creación de nuevas playas.

La trama de arterias viales conformaría, además, sectores para la extensión de unidades vecinales, donde penetrarían calles menores para el ingreso al barrio y la circulación de peatones (Bianco 1950). En cuanto a la zonificación, el Plan Regulador instituía la distinción territorial para una zona portuaria, una zona industrial, zonas residenciales, zonas comerciales, un centro cívico-cultural y áreas naturales protegidas. Respecto a la ejecución del plan, debía contar con una herramienta legal para la protección frente a intereses contrarios, y con una herramienta técnica, representada por una oficina urbanística fiel al alma del

¹ El plan para el Nuevo Callao fue producto del trabajo coordinado de once equipos: planeamiento de la ciudad, vivienda popular, centro cívico-administrativo, centro cultural, conjuntos deportivos y recreacionales, hoteles, defensa de las riberas, saneamiento, cálculos estructurales, instalaciones, y, por último, análisis de costo y presupuestos (Agrupación Espacio 1950: 1, Bianco 1950: 7).

FIGURA 2

El Plan Regulador proyectaba la Unidad Vecinal Pescadores como una de las dos grandes agrupaciones de mil doscientas viviendas (al igual que Santa Marina); sin embargo, nunca se ejecutó. Los dos conjuntos se habrían ubicado a ambos lados de la avenida Argentina. Plano publicado en la revista italiana *Urbanistica* (Istituto Nazionale Di Urbanistica 1950: 31).



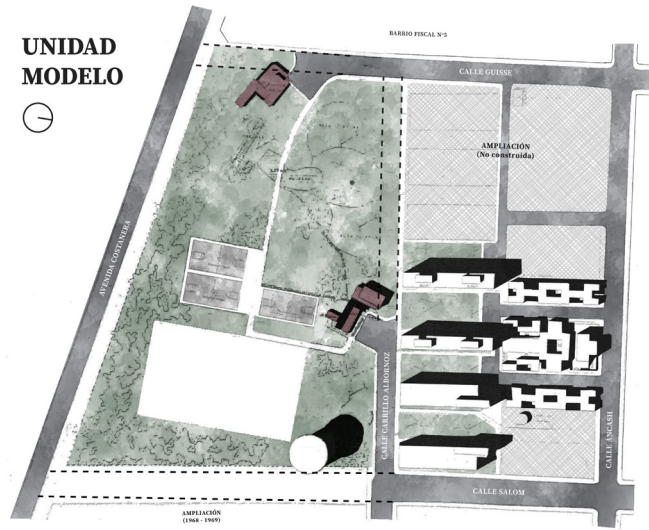
Tales proyectos presentan una relevancia histórica justificada en aspectos como la autoría renombrada, la calidad del objeto arquitectónico y el impacto en el proceso urbanístico de la metrópoli Lima-Callao. El carácter histórico se abordará considerando el proceso del planteamiento proyectual a nivel urbano y arquitectónico de cada conjunto habitacional, con énfasis en las etapas construidas durante el período de Odría. Cada caso muestra el compromiso de la Junta Militar de Gobierno para solucionar los problemas habitacionales con rapidez y eficacia, de modo tal que las viviendas «parecían haber surgido [...] por el toque mágico de una varita» (JOPC 1954a: s/p). En los ítems subsiguientes se expondrán, para cada variante proyectual, tres escalas: el *conjunto*, el *edificio* y la *unidad*. Así, se analizarán la relación entre espacio público y espacio construido, los criterios tipológicos de la vivienda en barra y chalets, y la concepción de cada núcleo de vivienda de la JOPC, respectivamente.

El conjunto: espacio público y espacio privado

La estrategia de la JOPC para tomar acción ante la urgente crisis de vivienda fue de carácter técnico. Los censos efectuados por la Junta en 1949-1950 determinaron una primera etapa de proyección edilicia de tres mil viviendas para responder al déficit de entre doce mil y quince mil casas. Esta primera fase del Plan Regulador representaba un 20% de la solución al problema de la vivienda. Se consideró que tal solución no se debía trabajar con inversionistas privados, pues no obedecerían a «un criterio de evolución social, de progreso y de educación» (JOPC 1952: s/p).

El hacinamiento de la vivienda chalaca se concentraba en las barracas rústicas y antihigiénicas —como Grau y Estrella— construidas para albergar a las familias damnificadas tras el terremoto de 1940 (JOPC 1953: 42).

3 La JOPC utiliza el término «unidad de vivienda» para referirse a los *conjuntos habitacionales* tanto menores (Modelo y La Perla) como mayores (Unidad Vecinal Santa Marina). En adelante, el mismo término se empleará para indicar la unidad habitacional asociada a los usuarios de un núcleo familiar/privado.

**FIGURA 3**

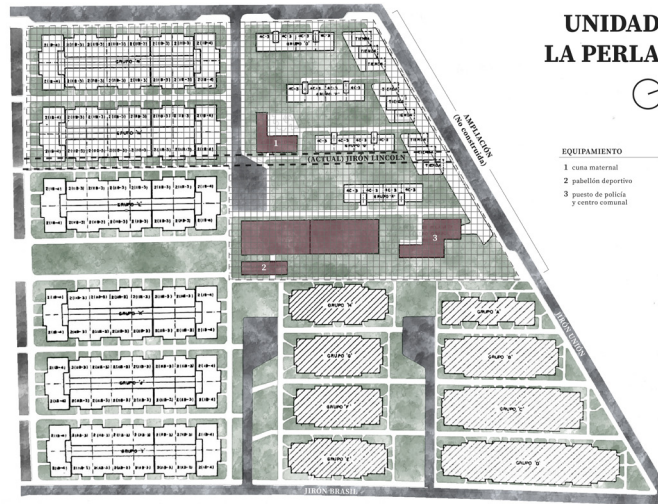
Plano general. Muestra la primera etapa de la Unidad Modelo, finalizada en 1952. Elaboración propia basada en el plano publicado en el *Boletín Anual 3* de la JOPC (1952: 15).

Siguiendo la política paternalista del gobierno, las viviendas de la JOPC se concibieron como vivienda de bajo costo para los pobladores desalojados y de bajos ingresos. Así, los moradores de los conjuntos provenían predominantemente del sector socioeconómico C; es decir, de «las familias que pueden satisfacer sus necesidades mientras se mantengan en sus empleos, pero que tienen que ahorrar para darse ciertas comodidades a algún lujo ocasional» (JOPC 1954a: 31). Los beneficiados comprendían a obreros y empleados —mecánicos, carpinteros y trabajadores del puerto— del Callao.

Las dinámicas urbanas de cada conjunto habitacional, pensadas desde la colectividad, se articularon a través de sus generosos espacios públicos —áreas verdes y calles peatonales— así como de los usos complementarios. La JOPC proyectó Modelo y La Perla como «grupos vecinales [que] cuentan con servicios necesarios para la capacitación técnica, cultural y recreativa de sus moradores» (JOPC 1954a: 8), sin constituirse como unidades vecinales, como sí se pensaba en Santa Marina o Pescadores. Asimismo, la forma urbana de los conjuntos se determinaba sobre la base de una zonificación con criterio técnico, con una diversidad de actividades (JOPC 1955: 47). Además, se estableció una densidad mínima de trescientos habitantes por hectárea, y se priorizó la residencia higiénica de las familias para reducir los índices de hacinamiento y promiscuidad. De este modo, la Unidad Modelo, la Unidad La Perla y la Unidad Vecinal Santa Marina se destinaron a aliviar la problemática de la escasez de vivienda, acorde al Plan Regulador.

El primer caso es la Unidad Modelo (figura 3), inaugurada el 2 de mayo de 1951, con 2,67 hectáreas de extensión residencial. Está comprendida entre los jirones Áncash, Guisse y Salom, zona conocida como Mar Bravo, en los Barracones. El proyecto, además, está delimitado por la avenida Costanera y permite el acceso visual hacia el mar. Asimismo, ocupa la extensión de toda la manzana y dialoga con el Barrio Fiscal N.º 5 de la manzana ubicada al oeste.

FIGURA 4
Plano general. Muestra el planeamiento de la segunda etapa de la Unidad La Perla. Elaboración propia basada en el plano publicado en el Boletín Anual 3 de la JOPC (1952: 15).



La Unidad Modelo se planteó de modo experimental práctico para entender el funcionamiento de demás conjuntos (JOPC 1955: 32-33).

La composición es clara: la mitad norte de la manzana concentra las edificaciones de vivienda en dos franjas horizontales: una de vivienda en barra de tres y cuatro pisos, y otra de chalets unifamiliares de uno y dos pisos. El lado sur de la manzana contempla un espacio público amplio, con áreas verdes de uso recreativo-deportivo, así como un reservorio de agua. De acuerdo con el censo de la JOPC de 1954, «cuenta con un área libre suficiente para un parque, dos canchas de baloncesto y una pista de patinaje; un centro comunal, botiquín y puesto de policía» (JOPC 1954a: 8). El área residencial y el área recreativa se integran con accesos peatonales y se impide el ingreso a los automóviles con dos *cul-de-sac*.⁴ Como piloto, entre 1950 y 1952 se construyeron las primeras 98 viviendas. Tras la última etapa constructiva, en 1969, se construyeron 362 viviendas en total.⁵ Los principales beneficiados por el conjunto habitacional fueron los desalojados de la calle Piura y de la barraca Grau, así como unos cuantos solicitantes libres.

El segundo caso es la *Unidad La Perla* (figura 4), inaugurada el 2 de mayo de 1952, con una superficie de 1,19 hectáreas en su primera etapa, situada «en el sector comprendido entre las calles: Montevideo, Unión, Brasil y prolongación Cahuide, en la Perla Baja» (JOPC 1955: 33-34). La Unidad La Perla se estructura sobre la base de dos ejes viales en forma de cruz que se intersecan en el centro del conjunto; el eje este-oeste cuenta con *cul-de-sacs* que permiten el acceso de automóviles al agrupamiento, mientras que el eje norte-sur alberga los espacios de encuentro colectivo. Esta ruta peatonal contiene áreas verdes y concentra los servicios comunitarios del agrupamiento: un pabellón deportivo, y un centro comunal y policial. Los cuadrantes formados por tales ejes disponen principalmente vivienda en chalet. Sin embargo, el cuadrante noroeste difiere en forma urbana: propone vivienda en barra con comercio barrial en el frente de la avenida Unión y

⁴ Actualmente, algunos criterios originales del diseño de la Unidad Modelo se encuentran alterados: el *cul-de-sac* de la calle Alborno es una calle vehicular que atraviesa el conjunto en dos mitades, y el *cul-de-sac* de la calle Guisse se conecta con la avenida Costanera. Esta última debía articular la Unidad Modelo con el sistema vial del Callao, pero actualmente es una zona de desmonte contaminador.

⁵ Hasta 1964 se construyeron 162 viviendas en la manzana designada para el proyecto. Sin embargo, entre 1968 y 1969, ya durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado, se construyeron 200 viviendas más en la manzana del lado este, fuera del plan original. Esta ampliación cuenta con chalets dispuestos en hilera, con pasajes peatonales paralelos que penetran en la manzana por el lado norte y sur hasta encontrarse, en el centro, en un parque longitudinal.

concedidas esencialmente a los desalojados de la barraca Estrella (JOPC 1970: 37). La unidad vecinal se integra con un eje direccionado hacia el noroeste, que concentra los usos comunales: centro cultural, escuelas, servicios parroquiales, parque infantil, mercado de abastos y alameda recreativa. Asimismo, la vivienda construida presenta la mayor variedad de tipologías, tanto en chalets como en vivienda en barra, en comparación con los conjuntos vecinales menores. Estas viviendas se caracterizan por las generosas áreas verdes que las distancian y permiten zonas de encuentro vecinal. Santa Marina ejemplifica el concepto de unidad vecinal establecido por *El Arquitecto Peruano* (1945): refleja «una población para seres humanos libres y sanos», donde se resuelven «los problemas de habitación, de educación, de sanidad, de vivienda, de habitantes» (Kahatt 2015: 249).

En *Utopías construidas: las unidades vecinales de Lima*, Sharif Kahatt establece un paralelo entre las estrategias proyectuales de Santa Marina y de la Unidad Vecinal N.º 3 (UV3): vivienda en hilera en bloques largos con buen asolamiento, ventilación cruzada y parques lineales. Siguiendo el Plan de Lima, Santa Marina habría sido la Unidad Vecinal N.º 2, pero el gobierno militar de Odría la rebautizó para «desvincularla del gobierno anterior» (Kahatt 2015: 284). Si bien la «UV2» y la UV3 presentaban iguales condiciones de confort e higiene, la chalaca guardaba el atractivo adicional del paisaje marítimo. En este sentido, la UV3 era vista por Mario Bianco como un modelo urbano a seguir. Representaba la estrategia del racionalismo bucólico, con el precepto de llevar el campo a la ciudad tугurizada, y dotarla con las materias primas del urbanismo como había señalado Le Corbusier: sol, vegetación y espacio (citado en Kahatt 2015: 270). Inclusive en 1953, durante la visita de Walter Gropius al Perú —y a las obras de la Junta—, este calificó Santa Marina como una obra competente, tal como lo menciona Héctor Abarca: «Gropius, Bianco y los arquitectos de la JOPC vieron en Santa Marina un reflejo de la simple y pragmática obra temprana de Gropius como la colonia Siemensstadt (1929-30)» (2017: 120). Se demuestra, entonces, que las influencias conceptuales de las *siedlungen* y las discusiones en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) sobre la vivienda mínima económica, el desarrollo racional del espacio y el reclamo de áreas verdes fueron claves tanto para el planteamiento de la UV3 (Kahatt 2015: 261) como para Santa Marina.

Lo edificado: barras y chalets

El aspecto constructivo y edilicio de los conjuntos habitacionales se debe entender a partir de las tipologías de la vivienda y las edificaciones de vocación pública. En entrevista con Adolfo Córdova, él explica que la JOPC tuvo interés por contratar a miembros de la Agrupación Espacio para que participaran en el diseño tanto urbano como residencial de los proyectos.⁹ La vivienda estuvo a cargo de los arquitectos Bianco y Córdova, así como de otros arquitectos jefes o auxiliares (Fernando Lanata, Fernando Tejero y Walter Bobadilla). El diseño de vivienda tuvo un carácter experimental, para obtener la vivienda más económica posible, entendiendo como tal «aquella en que las condiciones constructivas

7 El terreno completo de Santa Marina se fragmentó en varios agrupamientos: Santa Marina Norte, Santa Marina Sur, Supe, Centenario y Huacho. Esta distribución permitió que las viviendas se construyeran en etapas y ampliaciones durante casi veinte años, desde el gobierno del general Odría hasta la presidencia de Fernando Belaunde Terry (JOPC 1966: 62-66).

8 El Boletín 4 de la JOPC proyecta un nuevo total de 1800 viviendas, que albergarían a un aproximado de 12 700 personas. Con ello se alcanzaría una densidad aproximada de cuatrocientos habitantes por hectárea.

9 Entrevista con el autor, 5 de diciembre de 2019.

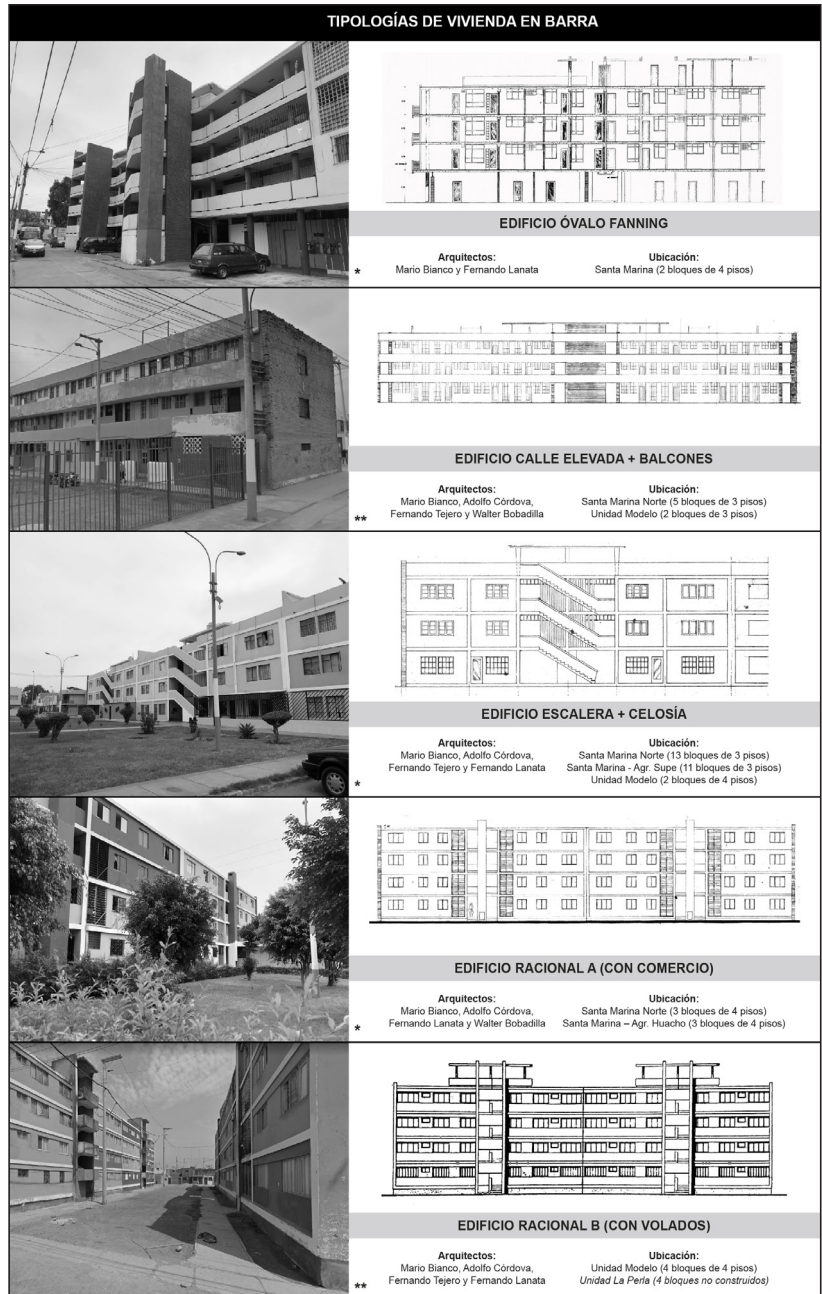


FIGURA 6

Se identifican cinco categorías de modelos de vivienda en barra en función de su fachada. Estas variantes se aplican principalmente en los conjuntos Santa Marina y Unidad Modelo. En el caso de la Unidad La Perla, solo se construyó la tipología de chalet. Fotografías propias y obtenidas en Google Street View. Planos de fachada: boletines de la JOPC.

*Fotografías propias

**Fotografías google street view

y arquitectónicas son las mínimas indispensables para la habitación, sin llegar [...] a sacrificar los factores de aireación, luz, higiene, etc.» (JOPC 1953: 39).

Las dos *tipologías* aplicadas por la JOPC fueron edificios en barra y chalets. Tales tipologías comprenden formas edilicias reconocibles que, a su vez, «aportan en la configuración de las manzanas o fragmentos de ciudad» (Salazar 2016: 12-14). La denominación «moderna» de *chalet* suponía, en los años 1940-1950, una vivienda unifamiliar de uno o dos pisos dentro de un contexto urbanizado (Martuccelli 2017: 81-82). Los cambios en la concepción de la vivienda a mediados del siglo XX suscitaron un debate respecto a la pertinencia de construir vivienda individual o colectiva; se argumentaba que «la agrupación de varias unidades en un edificio permitiría alojar un número mayor de familias en una misma área, lo que posibilitaba mayores áreas libres que se traducían en menores costos de urbanización» (Huapaya 2014: 70). Resulta, entonces, singular, la decisión de la JOPC de replicar en sus conjuntos habitacionales las tipologías tanto de barra como de chalet. Los casos de Santa Marina, Modelo y La Perla comparten el mismo diseño de vivienda en barra y/o chalets, aunque presentan ciertas variantes y modificaciones a nivel arquitectónico (figura 6).

Existen diversas variantes de tipología en barra, pero que poseen similares aspectos constructivos y estructurales. En términos constructivos, los edificios de vivienda revelan el ladrillo expuesto en los grandes muros opuestos transversales, mientras que las fachadas longitudinales están tarrajeadas. En términos estructurales, el factor económico implicaba la necesidad de utilizar estructuras sencillas, medidas estándares y pocos muros portantes (JOPC 1952: 13). Siendo Mario Bianco el encargado del equipo de vivienda de la JOPC, se reflejan en su diseño las influencias del racionalismo italiano, al que se le «[adjudica] la tarea de renovar la arquitectura a través de una estética de abstracción que abraza los principios de los movimientos *avant-garde* europeos» y funcionalistas (Abarca 2017: 101). Las unidades de vivienda que conforman los edificios varían acorde al área de los departamentos (número de dormitorios, dimensión de cocina, etcétera). Las barras oscilan normalmente entre los ocho y nueve metros de ancho; cuentan con doble frente para asegurar la ventilación cruzada —principio fundamental de la vivienda higiénica— y favorecer una visual hacia el paisaje urbano y el marítimo desde la planta de techos. Cada modelo de vivienda en barra difiere en el diseño de su fachada, ligado a la ubicación del núcleo de circulación vertical. Las variantes arquitectónicas son visualmente claras: los *edificios en barra racionalista*, los edificios con *calle elevada y balcones*, y los edificios con *celosía y escaleras en la fachada*.

Por lo general, la modulación permite que la circulación vertical de cada barra reparta a dos departamentos por piso, por lo que es necesario contar con un núcleo de escalera entre tramos delimitados por juntas sísmicas.¹⁰ Del mismo modo, la tipología de chalet, también de ladrillo, presenta variaciones relacionadas con el número de pisos (uno o dos) o el tipo de familia (unifamiliar o bifamiliar) (figura 7).

La Unidad La Perla, por un lado, según el informe del *Boletín Anual* de la JOPC de 1955, contaba únicamente con 180 viviendas de estilo económico

10 Esto solo varía en el tipo edificatorio de calle elevada y balcones, en el que hay un único núcleo de circulación vertical que reparte a ocho viviendas por piso. En Santa Marina, tal núcleo se ubica al centro de la barra, mientras que en la Unidad Modelo el núcleo se ubica a un extremo. Este tipo de barra cuenta con un ancho aproximado de catorce metros.



FIGURA 7

La segunda ampliación de la Unidad Modelo muestra la tipología de chalets bifamiliares de dos pisos construidos en 1964 (JOPC 1970: 36).



FIGURA 8

Dibuja de una vista aérea de la Unidad Modelo con vivienda en barra de cuatro pisos y chalets de uno. Publicado en la revista italiana *Urbanistica* (Istituto Nazionale Di Urbanistica 1950: 31).

CENTRO COMUNAL LA PERLA

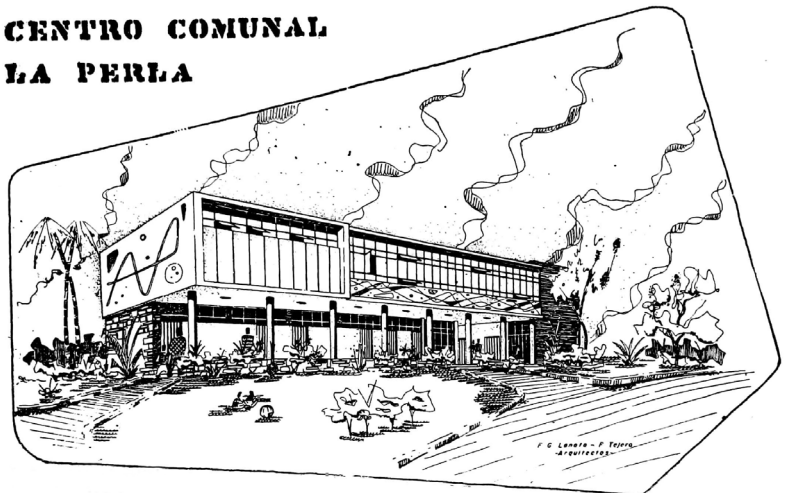


FIGURA 9

Perspectiva del Centro Comunal no construido del conjunto La Perla, diseñado por los arquitectos Fernando Lanata y Fernando Tejero (JOPC 1954b: 76).

tipo chalet, todas de dos pisos, con uno a tres dormitorios por vivienda. La ampliación de la unidad contemplaba edificios en barra de cuatro pisos (de la variante *calle elevada y balcones*), que no fueron construidos. La Unidad Modelo (figura 8), por otro lado, disponía de ambas tipologías: chalets de uno o dos pisos y un total de ocho barras, dos de tres pisos (ocho viviendas por nivel) y seis de cuatro pisos (cuatro viviendas por nivel). Las barras de tres y cuatro pisos se cimentaron sobre pilotes de madera, mientras que la vivienda económica de uno y dos pisos cuenta con bases de concreto armado (JOPC 1955: 32-33). Las barras de tres pisos presentan la variante de edificio con *calle elevada*, mientras que las demás de cuatro pisos presentan el diseño *racionalista simple* y de fachada con *escalera y celosía*.

Santa Marina, la unidad de mayor envergadura, abarca todos los tipos edificatorios y tipologías de vivienda. Además, cuenta con otra variante de barra única: el Grupo Fanning, dos edificios de uso mixto de cuatro pisos con ascensor, diseñados por Mario Bianco y Fernando Lanata, ubicados frente al óvalo Fanning. Este diseño tuvo la intención de «monumentalizar» el ingreso al puerto que le otorgó a la unidad vecinal un carácter metropolitano no planificado (Abarca 2017: 119-120). Los dos bloques del Grupo Fanning «están dotados de una estructura especial de concreto. Los techos son del tipo aligerado, los muros y tabique de ladrillo macizo y hueco respectivamente» (JOPC 1955: 35). Entre las demás variantes de edificios, el modelo de barra racionalista simple presenta una particularidad: la planta base se compone de tiendas y negocios, conectados mediante un plano horizontal.

Todos los conjuntos habitacionales cuentan con edificaciones de vocación colectiva e integradora, con servicios complementarios a la vivienda: centros comunales, tiendas, mercados, escuelas y centros religiosos. La edificación pública particular de la Unidad Modelo es el Reservoirio de la Mar Brava, que establece una estructura de servicios públicos en tres niveles que dotan al barrio de bodegas, una comisaría, baños para deportistas, una cuna maternal para las madres trabajadoras y una terraza-mirador con visual al mar (JOPC 1953: 18-20). En la Unidad La Perla, su Centro Comunal (figura 9) «está destinado a facilitar la reunión de los inquilinos [...] con el fin de orientarlos debidamente en los diferentes aspectos de la vida social y del hogar, fomentando el cooperativismo y el deporte en todas sus manifestaciones» (JOPC 1954b:76). De haberse construido, habría contado con una galería abierta, salones de trabajo y oficinas de asistencia social. En definitiva, las infraestructuras de servicios complementan la dinámica vecinal de las viviendas dentro de cada conjunto habitacional.

La unidad de vivienda: el núcleo familiar

La célula de la vivienda es la unidad habitacional asociada al usuario y a su noción de hogar, familia y privacidad. Para la JOPC, la unidad de vivienda diseñada ha sido reflejo de la labor técnica de arquitectos que buscan brindarle calidad al ciudadano: «buena distribución, adecuado número de ambientes, abundante aire y luz, así como áreas verdes de que carecen en absoluto las antiguas edificaciones» (JOPC 1952: 10).

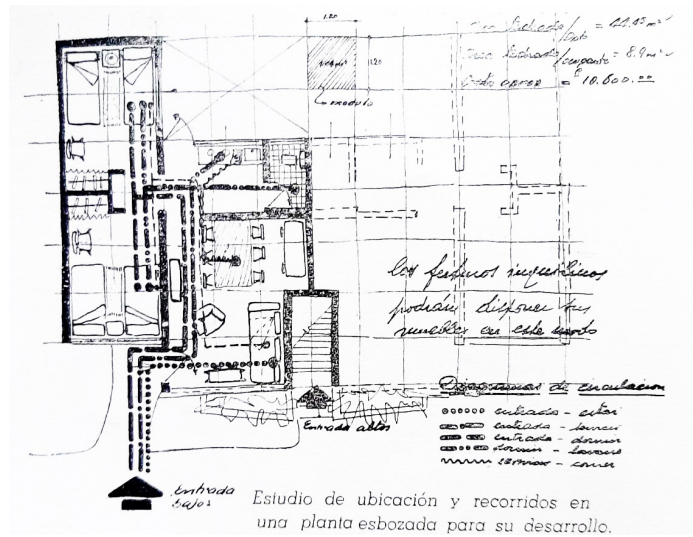


FIGURA 10

«Los estudios del anteproyecto se realizan por medio de croquis en los cuales poco a poco delinéase la forma final de la casa». *Boletín Anual 3* de la JOPC (1952:10).

Ello supone mejoras notables en los aspectos físico, moral y espiritual de los moradores. Asimismo, los arquitectos de la JOPC debían diseñar *unidades* de vivienda de bajo costo rentables para los nuevos habitantes y que pudieran financiarse su hogar en un plazo de dos décadas. Por ello, el Departamento de Asistencia Social de la JOPC tuvo la labor de investigar y fundamentar los proyectos de vivienda basándose en «las necesidades, costumbres, educación, diversiones, casos individuales» (JOPC 1952: 10), etcétera, de los ciudadanos de las clases menos acomodadas. Así, el trabajo colaborativo de los asistentes sociales con los arquitectos e ingenieros del Departamento de Proyectos permitió aplicar las investigaciones sociales y técnicas. Ello se manifestó en el diseño de las nuevas viviendas, con soluciones que respondieran a las necesidades de vida de los moradores, considerando sus hábitos y ocupaciones, entre otros aspectos.

Tras los estudios sobre la vivienda se inició la fase de anteproyecto, que se plasmó en esbozos de la disposición de los espacios buscando que le garantizaran comodidad al usuario, en relación con los ambientes, la luz, la ventilación y las áreas verdes (figura 10). El diseño de cada tipo de vivienda distribuye sus espacios internos en relación con una modulación en grilla, tanto para los chalets como para las viviendas en barra. Un caso particular es el de los chalets de un piso de planta cuadrada con estilo casa-patio: a los espacios privados de la vivienda —en particular, a los dormitorios—, se accede íntegramente desde el patio colectivo.¹¹

El origen conceptual de las unidades de vivienda de la JOPC consideraba diversos factores respecto a la distribución de la casa:

La zonificación establece la disposición de las distintas habitaciones a fin de lograr el máximo de comodidad e independencia, considerando que las destinadas al contacto con los extraños deben hallarse cerca de la entrada

¹¹ Entrevista con el autor, 5 de diciembre de 2019

principal, los dormitorios próximos al baño y al comedor, la cocina contigua al comedor y si es posible con entrada propia, los recorridos lo más cortos evitando cruces (JOPC 1952: 11).

Se consideraba, además, el factor económico: estructuras más sencillas — con uso reducido de muros y con medidas estándares—, así como instalaciones compactas, de conexiones y ramales cortos. Estas exigencias técnicas permitieron que el equipo de arquitectos e ingenieros gestionara con el Departamento de Presupuestos para plantear la viabilidad de las variables económicas. Finalmente, la construcción de unidades de viviendas sanas y cómodas es el resultado materializado de una labor ejecutiva interdisciplinaria. Así, tres años después de la creación de la JOPC, esta contaba con 278 viviendas construidas (98 en la Unidad Modelo y 180 en Unidad La Perla), que empezaban a transformar la urbe chalaca del «Viejo Callao».

Reflexiones frente al mar

En la década de 1950, el Estado peruano abordó el problema de la vivienda para las clases medias mediante la creación de organismos como la Corporación Nacional de la Vivienda y diversas juntas de obras públicas. La década subsiguiente supuso, sin embargo, otra realidad: el desborde popular y la formación de barriadas en las periferias de Lima. El problema se acrecentó y la solución del Estado se dirigió a la legalización de invasiones (Ley 13517). Ello demuestra que el esfuerzo del Estado, en relación con la vivienda, se concentraba en las clases medias provenientes de la costa, y no en las clases bajas migrantes. Ante esta dualidad disonante de dos Limas con realidades sumamente diferentes en un corto plazo, resulta interesante analizar el espíritu nacionalista del general Odría con optimismo para un Perú promisorio a inicios de los años 1950.

«Hechos y no palabras» fue la frase que se vio concretada en infraestructura pública para el pueblo peruano. Los proyectos iniciales de vivienda experimental que pretendían suplir la escasez de vivienda en el Callao se desarrollaron hasta antes de la dación del Decreto Ley 18255, que reformuló el esquema de organización y funcionamiento de la JOPC durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA 1970). Cabe resaltar que si bien el general Odría inauguraba cada uno de los proyectos de la JOPC (figura 11), existía un desfase entre lo que esperaba el gobierno militar de la arquitectura de vivienda y lo que se diseñaba con preceptos modernos para atender la mencionada problemática. Adolfo Córdova explica que en las visitas de Odría a la JOPC, él esperaba proyectos de corte «viril» y vertical, como el antiguo Ministerio de Educación, en lugar del predominio de la horizontalidad; sin embargo, se hacían edificios austeros y sencillos para dotar al puerto de vivienda económica.¹²

El desarrollo progresivo de los tres primeros conjuntos de vivienda impulsados por la JOPC quedó inconcluso y sin mantenimiento; y luego de su venta, los usuarios han dejado seguir su envejecimiento. El estado de abandono de la Unidad Modelo es alarmante, y se manifiesta en el deterioro físico de los materiales constructivos debido a la humedad y corrosión, por su cercanía

¹² Entrevista con el autor, 5 de diciembre de 2019

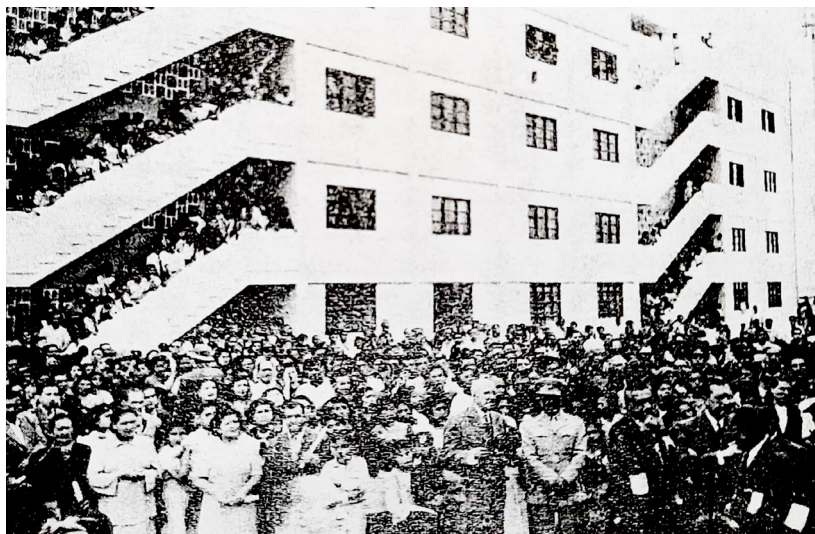


FIGURA 11

La ceremonia de inauguración de las primeras viviendas de la JOPC (de la Unidad Modelo) contó con la presencia del general Odría, quien hizo entrega de los contratos de alquiler-venta a los beneficiarios. *Boletín Anual 3* de la JOPC (1952: 6).

inmediata al mar. Además, la zona destinada a un gran parque deportivo-recreativo está ocupada actualmente por el asentamiento humano Alan García.

Del mismo modo, la Unidad Santa Marina presenta sectores en el interior del terreno total —particularmente el frente hacia la avenida Argentina— que actualmente concentra asentamientos humanos (San Benito de Palermo, Virgen de Fátima y otros), según el plano de zonificación del Callao (2018). Además, el edificio contemplado para ser el centro comunal nunca cumplió tal rol y funciona como una comisaría, lo cual debilita el eje público que integra las zonas Norte y Sur. En el caso de la Unidad La Perla, la segunda etapa permanece sin acabar en relación con el planteamiento original: nunca se construyeron las viviendas en barra de estilo racionalista, lo cual equivale a 64 viviendas sin construir, así como otras 64 viviendas tipo chalet. Además, la mayoría de chalets actualmente presentan notables modificaciones hechas por las familias: construcción en altura de uno o dos pisos más y apropiación de los retiros con cercos o muros. Esto refleja que el Estado no fue siquiera capaz de culminar plenamente los primeros conjuntos de vivienda experimental planteados y prometidos para el Callao y, a su vez, fracasó en completar el Plan Regulador.

Por último, las tipologías edificatorias en barra y chalets planteadas por la JOPC en cada uno de los conjuntos evidencian una dicotomía arquitectónica en términos de altura, densidad, fachadas y volumetría. Aun así, responden a la conceptualización de vivienda con relaciones familiares más higiénicas, lo cual se pretendía plasmar para el Nuevo Callao. Si bien la JOPC amplió la infraestructura de agua y desagüe del Callao, el desarrollo de la vivienda contempló desde la revalorización urbana del puerto hasta el confort y la salud de cada morador beneficiado. Estas viviendas —trabajo de renombrados arquitectos, como Mario Bianco y Adolfo Córdova— revelaron una nueva forma de vivir en la ciudad y demuestran que es posible proyectar nuevos conceptos arquitectónicos que permitan una habitabilidad digna.

Bibliografía citada

ABARCA, Héctor

2017 "Una arquitectura a dos voces: Las transferencias arquitectónicas del Piamonte a Latinoamérica". En MONTESTRUQUE, Octavio y Martín FABBRÍ (editores). *Mario Bianco: El espacio moderno en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, pp. 99-128.

AGRUPACIÓN ESPACIO

1950 «Plan integral para el Callao». *El Comercio*, Lima, 30 de abril, p. 1.

BIANCO, Mario

1950 «Plan de Obras Públicas del Callao». *El Comercio*. Lima, s/f.

1951 «El Plan Regulador del Callao». *Espacio*, n.os 9-10, p. 7. Lima.

BOBADILLA, Walter

1955 «¿Qué es el Plano Regulador del Callao?». *Boletín Anual de la Junta de Obras Públicas del Callao*, vol. 6, p. 47. Callao.

EL COMERCIO

1950 «El ministro de Fomento y Obras Públicas visitó la oficina técnica de la Junta de Obras Públicas». *El Comercio*, Lima, 28 de febrero.

GRFA, GOBIERNO REVOLUCIONARIO DE LAS FUERZAS ARMADAS

1970 Decreto Ley 18225. Lima, 5 de mayo.

GUERRA, Margarita

1994 *Manuel A. Odría*. Colección Forjadores del Perú, vol. 10. Lima: Brasa.

HUAPAYA, José Carlos

2014 «Hacia una nueva concepción de la vivienda en el Perú. Los aportes de la Corporación Nacional de la Vivienda, 1945-1956». *Wasí*, vol. 1, n.º 2, pp. 65-76. Lima.

ISTITUTO NAZIONALE DI URBANISTICA

1950 «Nuovi quartieri organici al Callao». *Urbanistica*, año 10, n.º 6, pp. 49-52. Turín.

JMG, JUNTA MILITAR DE GOBIERNO

1949 Decreto Ley 11008. Lima, 29 de abril.

JOPC, JUNTA DE OBRAS PÚBLICAS DEL CALLAO

1952 *Boletín Anual 3 de la Junta de Obras Públicas del Callao*, 2 de mayo de 1949-1952.

1953 *Boletín Anual 4 de la Junta de Obras Públicas del Callao*, 2 de mayo de 1949-1953.

1954a *Primer censo de unidades de vivienda: unidades de vivienda Modelo y La Perla*. Callao: JOPC, Departamento de Asistencia Social.

1954b *Boletín Anual 5 de la Junta de Obras Públicas del Callao*, 2 de mayo de 1949-1954.

1955 *Boletín Anual 6 de la Junta de Obras Públicas del Callao*, 2 de mayo de 1949-1955.

1966 *Boletín de la Junta de Obras Públicas del Callao*. Informativo 1964-1966.

1970 *Boletín de la Junta de Obras Públicas del Callao*, 5 de mayo.

KAHATT, Sharif

2015 *Utopías construidas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MAC LEAN, Percy

1953 *Historia de una revolución*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas para América Latina (Eapal).

MARTUCELLI, Elio

2017 «SE VENDE-SE ALQUILA. Urbanizaciones, inmobiliarias y constructoras. Presencia italiana en la modernización de Lima». En Octavio Montestruque y Martín Fabbri (coordinadores), *Mario Bianco. El espacio moderno en el Perú*, pp. 71-98. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

MUNICIPALIDAD PROVINCIAL DEL CALLAO 2018

Zonificación urbana del Callao mediante Ordenanza 000011-2015.

http://www.municallao.gob.pe/contenidosMPC/transparencia/pdf/plan-urbano-2011/tomo4/PZ01_Callao.pdf

ODRÍA, Manuel

1949 Mensaje a la nación del presidente del Perú, general Manuel A. Odría Amoretti. Lima, 28 de julio. http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_27_julio_1949

1950 Mensaje del Perú, general Manuel A. Odría Amoretti al Congreso Nacional. Lima, 28 de julio. http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_27_julio_1950

PORTOCARRERO, Gonzalo

1983 *De Bustamante a Odría: el fracaso del Frente Democrático Nacional, 1945-1950*. Lima: Mosca Azul editores.

SALAZAR, Nelson

2016 «El tipo y la tipología en la arquitectura de la vivienda», tesis para optar el título de maestría en Arquitectura de la Vivienda. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Arquitectura.



LA RECONSTRUCCIÓN DE LO COTIDIANO

Estudios de vivienda de familias desplazadas durante el período de violencia política y social en la ciudad de Lima, 1980-2020

Joselyn Salinas Colunche

Resumen

El Perú vivió entre 1980 y 2000 un período de violencia política ocasionado por un conflicto armado interno. El éxodo masivo provocado por la violencia política generó uno de los procesos migratorios más grandes en la historia del país. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR 2003) estima que, durante el conflicto armado interno, aproximadamente seiscientos mil personas se desplazaron desde sus lugares de origen hacia áreas urbanas, principalmente capitales departamentales; entre estas, Lima. Tras el abandono del lugar de origen, la nueva vivienda y su ámbito condicionan y contribuyen al proceso de reinserción social de quienes la habitan. Con la difícil condición del desplazamiento forzado como motivo de la migración, los casos presentados en este artículo forman parte de un proceso aún vigente que involucra a decenas de miles de personas en la ciudad de Lima y a cientos de miles en el Perú.

Palabras clave: vivienda, desplazados, violencia, terrorismo, migración, identidad.

Abstract

Between 1980 and 2000, Peru experienced a period of violence caused by an internal armed conflict started by rebel guerrillas. Due to permanent terrorist attacks and government army violent responses, thousands of innocent people were killed, provoking the largest internal migration in the country's history. The Truth and Reconciliation Commission (CVR 2003) estimates that during this period, six hundred thousand people moved from their places of origin to urban areas (the country's major cities), among these, Lima. After the exodus from their places of origin, the new home plays a crucial role in the social reintegration of the inhabitants. The cases introduced in this article present an ongoing process of inhabitation, following the forced displacement, challenging the difficult conditions of resettlement that involves tens of thousands of people in Lima and across the country.

Joselyn Salinas Colunche

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2018-1.

Key words: home, displacement, violence, terrorism, migration, identity.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LO COTIDIANO

Estudios de vivienda de familias desplazadas durante el período de violencia política y social en la ciudad de Lima, 1980-2020

Joselyn Salinas Colunche

La experiencia cotidiana

Habitar es un rasgo fundamental de la condición humana del ser y deriva en prácticas que, desde el día a día, garantizan el *permanecer*. El medio físico en el que este *permanecer* sucede es transformado con el fin de poder albergar la vida en todos los ámbitos que esta se desarrolla. Habitar es un aspecto genuino de la vida humana y las personas modifican su entorno de manera que este satisfaga los requisitos de *habitabilidad* que requieren.

En la conferencia *Construir, habitar, pensar*, pronunciada en el año 1951, Martin Heidegger sostiene que el *habitar* abarca la totalidad de la permanencia terrenal de los seres humanos, como mortales que son, y que se llega a este por medio del *construir*, teniendo en mente que el *construir* tiene como meta el *habitar*.¹ Heidegger exhorta al lenguaje, como primera fuente en la tarea de reconstruir la noción de *habitar*.² Bajo esta lógica, el autor señala que el *construir*, como el *habitar*, es lo que cuida, abraza y cultiva. El *entorno construido* aspira a preservar de daño, poner a buen recaudo y llevar a la paz a quienes, con ese fin, lo concibieron.³

La *vivienda* es el soporte para la vida, en el que transcurren las experiencias más vitales. Desde ella, las personas construyen una realidad, reconocen un entorno y construyen sus memorias. El ámbito de la vivienda involucra aspectos de la vida individual y colectiva; la casa, el barrio, los vecinos, el medioambiente, etcétera, que determinan la *calidad de vida*. Para el estudio de esta, desde el dominio de la vivienda, deben tomarse en cuenta indicadores tanto físicos como subjetivos.⁴ La psicóloga María Amérigo, por ejemplo, sostiene que en estos análisis no se puede considerar únicamente la vivienda, sino todo el contexto de las personas: «El término *calidad de vida* supone la socialización de la felicidad. La satisfacción que un individuo o grupo experimenta con su vida o cualquier faceta de la misma, es considerada como un indicador de bienestar y, por tanto, un indicador subjetivo de *calidad de vida*» (Amérigo 1995: 22).

Igualmente, en su texto *Satisfacción residencial: un análisis psicológico de la vivienda y su entorno*, Amérigo señala la relevancia de

1 Texto expuesto por primera vez en la ciudad de Darmstadt en 1951, en el marco de la reconstrucción de las ciudades europeas tras la Segunda Guerra Mundial.

2 Heidegger rescata del alemán antiguo la palabra *bauen*, correspondiente a 'construir', que alude además al 'habitar', y señala que en el actual *bauen* ('construir') esta noción se ha perdido; sin embargo, permanece en la palabra *Nachbar*, 'vecino'.

3 El *wohnen*, 'residir', que proviene del antiguo sajón *wunon* y del gótico *wunian*, significa 'estar satisfecho', en paz. La palabra *Friede* 'paz', significa 'lo libre'. *Das Frye* significa 'preservado de daño o amenaza'.

4 Campbell, Converse y Rodgers (1976) emplean el concepto de *dominio* para referirse a aquellos aspectos que determinan la *calidad de vida*. El bienestar de un individuo vendría dado por una suma ponderada de la satisfacción manifestada con cada dominio, siendo la vivienda uno de ellos.

llevar a cabo un estudio psicosocial sobre la calidad de vida en el entorno doméstico. Sostiene que los indicadores físicos de la vivienda, como la posesión material, no están fuertemente ligados a grados altos de *satisfacción*, razón por la cual concluye que la posesión material es necesaria pero no suficiente para explicar el bienestar humano. La arquitectura de la vivienda, lo construido de la casa, del barrio, de lo social, debe propiciar los procesos de apropiación necesarios para el establecimiento de significancias que vayan más allá de su carácter funcional.

La variedad de intenciones que muestran sus creadores y habitantes hacen de la vivienda el resultado de un proceso inmanente y trascendente de la vida humana. Es inmanente dado que adquiere sentido propio a través del deseo de hábitat de su morador; y trascendente, en cuanto su resultado físico y subjetivo puede impregnarse en el tiempo y en el espacio, más allá de lo que un ciclo de vida humano pueda comprender. El carácter inmanente y trascendente de lo doméstico reside en lo físico y en lo subjetivo de los componentes que lo constituyen. La vivienda alberga la reflexión y el conocimiento del ser uno, en sociedad, con el mundo, con la naturaleza y el tiempo. Como señala el escritor José María Arguedas: «El niño que nace y crece en un mundo en que la vida humana está relacionada y depende de la vida consciente de las montañas, de las piedras, insectos, ríos, lagos y manantiales, se forma considerando el mundo y su propia existencia de una manera absolutamente diferente que el niño de una ciudad, en que solo el ser humano está considerado como animado por un espíritu» (2011: 394).

En la experiencia del habitar andino, la naturaleza, los humanos, los animales, se engranan en un ciclo de vida conjunto.⁵ Los humanos se adecúan a las dinámicas naturales del medio físico para poder desarrollar actividades vitales como la producción agrícola, ganadería, textilera, construcción, etc. El ser humano vive en ella, por lo tanto, es responsable de su cuidado. Mujica sostiene que el término quechua *pachamama*⁶ ha sido siempre pensado por su gente de diferente manera; sin embargo, con el mismo objetivo: preservar, proteger, cuidar (Mujica 2017: 31). La naturaleza sensibiliza a aquellos que interactúan con ella, al ser ella quien vivifica todo aquello que alcanza: «La *pachamama* se presentaba como un espacio y horizonte que permitía a sus pobladores revivir cada año su historia y renovar sus fuerzas para seguir cultivando la vida, porque en su experiencia no solo existe un tiempo lineal irreplicable sino también hay un tiempo cíclico, pero que no se presenta como destino, más bien es el tiempo de la realización constante» (Mujica 2017: 30).

Es de esta manera que podemos interpretar que lo doméstico se ata con lo vital para posicionar al ser humano en el mundo y construir percepciones de él y de lo que en él significa. A través de la experiencia personal y de la vivienda se establecen conexiones con las estructuras sociales, económicas, culturales y políticas más grandes.

⁵ *Andino*: relativo a los Andes, cordillera de América del Sur. Referido a aquellos pobladores que habitan las zonas andinas.

⁶ Según Mujica, con la categoría *pacha* se designan las nociones de espacio, tiempo e identidad. Por otro lado, *mama* es lo que da origen a otro ser o que da vida.

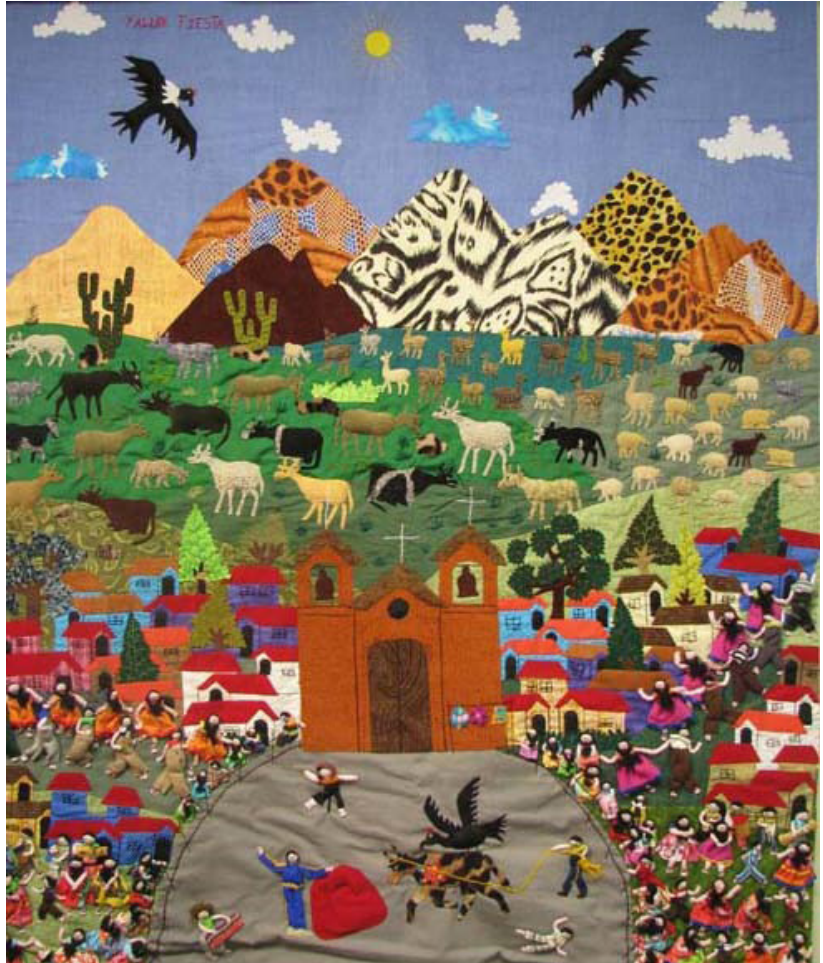


FIGURA 1
«Yawar fiesta», arpillera de temática costumbrista, elaborada por la artista ayacuchana Flora Zárate.

El entorno amenazado

Durante la elaboración del presente artículo se entrevistó a personas que fueron víctimas del período de violencia política sucedido en el Perú entre los años 1980 y 2000. A continuación, se narra parte de lo conocido a través de estas comunicaciones personales.

Retrocediendo al día en el que sus padres murieron, Isabel Alacote recuerda haber estado en un espacio similar al que se encuentra en estos momentos —era un espacio contiguo al área social, donde estaba su madre con su hermana menor en brazos—. Isabel escucha un disparo proveniente de la habitación en la que se encontraban su madre y hermana. Al cabo de un momento, su hermana entra llorando a la habitación donde estaba Isabel. Ella comprendió lo que había pasado. Había alcanzado a escuchar las últimas palabras de su madre. Isabel tenía siete años.⁷

7 En el momento de la entrevista, mayo de 2018, nos encontramos en el local comunal de la Unidad Comunal Vecinal 168, ubicada en Huaycán, Ate, Lima, espacio en el que se reúnen los miembros de la Asociación de Artesanas Mama Quilla.

El padre de la familia, Ocarpio, fue ejecutado de la misma manera que su esposa, minutos antes, en el terreno contiguo a la casa. Al escuchar el primer disparo, el hermano de Isabel huyó por el temor de ser aprisionado por el mismo grupo armado que mató a sus padres. Regresaría a la casa al cabo de unos días. Isabel aguardó en su casa, junto con sus tres hermanas, hasta el momento en el que empezó a oscurecer. Alrededor de las cinco de la tarde, decidieron subir al monte⁸ con el fin de resguardarse y pasar la noche. A la mañana siguiente regresaron para darles sepultura a sus padres.

El 4 de febrero de 1984, junto con los padres de Isabel, otras dieciséis personas fueron asesinadas en la comunidad campesina de Ccerraacro —centro poblado perteneciente al distrito de Ocros, provincia de Huamanga, región de Ayacucho— mientras se preparaban para festejar los carnavales. Cuatro meses después, el 21 de junio, el mismo grupo armado, reconocido posteriormente como Sendero Luminoso, regresaría a Ccerraacro y ocasionado la muerte de una docena más de personas, así como la destrucción, por el fuego, de cincuenta casas; entre estas, la casa de Isabel (entrevista de la autora con Isabel Alacote, 8 de mayo de 2018).

El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) fue uno de los actores en el conflicto armado interno vivido en el Perú entre los años 1980 y 2000. La violencia armada y los asesinatos se convirtieron en la forma natural de operación para amedrentar a poblaciones y tomar el control político y social de los territorios. Como señala la Comisión de la Verdad y Reconciliación: «La causa inmediata y fundamental del desencadenamiento del conflicto armado interno fue la decisión del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) de iniciar una «guerra popular» contra el Estado peruano, utilizando de manera sistemática y masiva métodos de extrema violencia y terror sin respetar las normas básicas de la guerra y los derechos humanos» (2008:2).

Por otra parte, los métodos contrasubversivos reportados a la CVR, empleados por los agentes del Estado fueron igual de crueles y perversos como los empleados por las fuerzas subversivas.⁹ Ambas partes incorporaron el terror como instrumento al servicio de sus objetivos políticos. El período de violencia política implicó violaciones sistemáticas a los derechos humanos. Las víctimas fueron, en su mayoría, pobladores de zonas rurales campesinas históricamente marginadas. Fue en estos sectores, menos integrados a los centros de poder económico y político de la sociedad peruana, donde se dieron la mayoría de episodios masivos de violencia contra las personas no armadas.¹⁰

La población civil se encontraba entre las movilizaciones de SL y las reacciones indiscriminadas de las Fuerzas Armadas del Estado peruano. Además de letal, fue una guerra ideológica. La base del PCP-SL estaba consolidada ideológicamente, lo que condujo a la radicalización de sus acciones y deformación de sus intenciones. Esto, asociado a la débil estructura moral del Estado, junto con la crisis económica de los años ochenta, permitió la prolongación del conflicto por más de una

8 En la región de los Andes centrales, monte hace referencia a las áreas montañosas no habitadas de bosque y arbustos. Suele referirse también, en el habla popular, al área rural próxima a la vivienda.

9 La Comisión de la Verdad y la Reconciliación se creó en junio del año 2001 con el encargo de elaborar un informe sobre el período del conflicto armado interno. Recogió el testimonio de 1985 personas y organizó 21 audiencias a las que asistieron más de 9500 personas. El *Informe final* se hizo público en agosto de 2003.

10 Ayacucho es el departamento que concentra la mayor cantidad de víctimas mortales y desaparecidas (más del 40%). Junto con Ayacucho, los departamentos de Junín, Huánuco, Huancavelica y Apurímac concentran al 85% de las víctimas reportadas a la CVR.



FIGURA 2

«Muerte en Yerbabuena», retablo de Edilberto Jiménez (detalle).
Fuente: Centro de Documentación LUM. (Fotografía de la autora)

década. Se estima que la cifra total de víctimas fatales del conflicto sería de 69 280 personas. En Cceroacro se reportaron, en el año 1984, cuatrocientos casos de ejecuciones arbitrarias, todas en centros poblados (CVR 2008: 27).

En el ensayo *Desborde popular y crisis del Estado*, cuya primera publicación es de fines del año 1984, el antropólogo José Matos Mar —miembro fundador del Instituto de Estudios Peruanos (IEP)— analiza un proceso social que continúa afirmándose y transformando la sociedad peruana. Matos Mar sostiene que la crisis actual del Perú no es coyuntural sino estructural e histórica, y que está enraizada en el encuentro entre la sociedad andina y los conquistadores españoles, encuentro que estableció una relación de *dominación-subordinación* que marcó el inicio de un largo proceso de *marginalización* de la herencia andina que perdura hasta el día de hoy. Lo que ha generado una fractura en la conciencia nacional: la ausencia de nación e identidad. Una deuda histórica. Matos Mar apunta: «[...] implica un esfuerzo enorme de integración de las minorías marginadoras con las mayorías marginadas. Integración entendida como proceso que pasa necesariamente por la democratización del sistema de representación del aparato de gobierno, la transformación de la estructura jurídica y económica del actual Estado y el giro hacia un audaz proyecto de construcción social de un Perú más auténtico» (1984: 20).

La incongruencia de un Estado que no representa ni expresa las aspiraciones de sus miembros y que, además, desconoce la multiplicidad de las tradiciones populares de estos, ha degenerado en procesos sociales como la

pobreza, la marginalización y la violencia política. El terror propagado durante este período caló en la cotidianidad de las personas que, como Isabel, vieron quebradas sus vidas. En el entorno amenazado se hace imposible el habitar. Tras el dolor apremiante del atentado contra la vida se destruye algo esencial en los que quedan vivos, cuya reconstrucción es menester de nuestro tiempo y responsabilidad de nuestra memoria individual y colectiva.

Las secuelas de la violencia¹¹

Isabel es la penúltima de ocho hermanos, seis mujeres y dos hombres. En febrero de 1984, cuando la tragedia ocurre, se encontraban en la casa cinco de ellos. Hacía algunos años que los tres mayores ya no vivían en Cceroacro: las dos hermanas mayores se habían desplazado a Lima, donde residían y trabajaban, mientras que el mayor de los hijos varones estudiaba y radicaba en la ciudad de Huamanga. De las cuatro hermanas que quedaron en casa, las dos mayores tenían 12 y 14 años respectivamente; ellas racionaron la comida que les quedaba y organizaron las actividades mientras esperaban la eventual llegada de los otros. El que había logrado escapar llegó luego de tres días; y el mayor, que vivía en Huamanga, al cabo de cinco.

La familia se traslada inmediatamente a Ocros, donde se encuentra con la hermana mayor, quien había venido de Lima con el fin de recoger a los menores y llevárselos. Luego regresa a Cceroacro en busca de documentos personales, los que logra encontrar; sin embargo, cuando quiere poner a buen recaudo los animales y campos cultivados de la familia, tuvo dificultades, debido a que la mayor parte de vecinos se habían dispersado en un intento de protegerse. Otras familias, al igual que la de Isabel, también decidieron abandonar su casa, sus tierras, sus animales y migrar. Ya en Lima, Isabel se enteraría de que ese año los campos sí fueron cosechados. No sabe por quién.

Isabel y su familia permanecieron en Ocros dos días antes de desplazarse a Ayacucho. Allí, el escenario era tan crudo como en Cceroacro. En el cabildo, la plaza del pueblo, yacían, recostados, decenas de cadáveres expuestos a la vista del público. El estado físico de estos cuerpos le hizo cuestionarse a Isabel sobre cómo alguien podría vestir y enterrar a esas personas. Aquel domingo, en la plaza, se procedió a enterrar cada cuerpo ante la mirada de los *sinchis*, quienes días antes habían entrado en la plaza agitando banderas blancas en señal de «paz».¹² Dadas las circunstancias —tantos cuerpos y tan pocas personas que podían cargarlos—, se designó un lugar cercano a la plaza, donde se cavaron decenas de huecos alineados en los que sepultaron a las personas según su grado de afinidad y parentesco. Algunos nichos fueron compartidos por parejas de esposos o hermanos (entrevista con Isabel Alacote, 8 de mayo de 2018).

¹¹ La CVR entiende por «secuelas» el conjunto de efectos perjudiciales sobre la vida y la comunidad producidos por las acciones de violencia, en la medida que estas han destruido, desarticulado o dañado, de modo temporal o permanente, las condiciones estructurales, físicas, sociales y psicológicas de la vida colectiva, al igual que la integridad personal de los miembros de la sociedad (CVR 2003: 165).

¹² *Sinchis* es el nombre con el que los quechuahablantes se referían a los agentes militares de las Fuerzas Armadas. A los integrantes del PCP-SL los denominaban *tucus*.

La guerra interna, en el Perú, fue silenciosa, letal, ideológica y prolongada (Iguíñiz 2006: 9). Un conflicto de tales características tuvo secuelas psicológicas, sociopolíticas y económicas sobre la vida individual

y colectiva. Estas afectaciones actuaron por sobre los derechos humanos: por sobre el derecho a la vida y a la libertad; a no estar sometido ni a esclavitud ni a torturas; a la libertad de opinión y de expresión; a la educación y al trabajo, a elegir el lugar de residencia, a migrar. En *Silencio como secuela de la guerra interna en Perú*, Iguñiz analiza aquellas secuelas psicológicas productoras de *silencio*.¹³

El desplazamiento forzado de la población civil dentro del territorio nacional constituye, cuantitativamente, la mayor de las afectaciones generadas por este conflicto. Como secuela de la violencia, provocó uno de los procesos de migración interna más grandes de la historia del país. Se estima que, durante el período de violencia, más de 600 000 personas abandonaron sus lugares de residencia con el fin de resguardar sus vidas. Además de forzado, este desplazamiento se caracterizó por ser un proceso de migración rural-urbana.¹⁴

El desplazamiento también genera una crisis de identidad entre los habitantes, y conflictos en el lugar de llegada. El lugar de recepción tiene una naturaleza que genera un segundo entorno de violencia debido al desconocimiento del idioma, la desvinculación con las costumbres anteriores, el racismo tradicional y la débil estructura moral del Estado. En ese sentido, la CVR ha señalado: «La experiencia de desplazamiento supone una pérdida (duelo) no sólo de cosas tangibles sino de vínculos y referencias culturales. Supone una alteración de la realidad social y de las relaciones con la naturaleza, el trabajo, la familia y las creencias» (2003:75).

La condición del *desplazamiento forzado* como motivo de la migración distingue a este proceso por las circunstancias en las que se realiza, pues no es un acto voluntario ni planificado. Debieron incorporarse al sector informal de la economía en condiciones de competencia laboral precarias, ya que muchos, por las condiciones del traslado, se encontraban indocumentados (entrevista de la autora con Felicitas Loayza, 13 de abril de 2018). El sistema económico y social bajo el cual se regían las ciudades receptoras era completamente novedoso y sin precedentes, para los desplazados, en comparación con su modo de vida originario. Esto les demandó el esfuerzo de reconstruir su vida en medio del duelo, el dolor por la pérdida y la nostalgia producida por el abandono.

Los desplazados en Lima

La atención a la población desplazada encontró obstáculos en la comprensión de sus necesidades y características. La finalización del conflicto armado no implica la conclusión del fenómeno. Los desplazados no tienen ningún estatus legal particular porque, al no haber cruzado las fronteras nacionales, se supone que continúan bajo la protección estatal de su propio país. El proceso de recuperar las condiciones de vida perdidas supone partir de una autopercepción positiva con respecto al lugar que ahora ocupan (Suyasun 1992: 15).¹⁵ En este

¹³ El artículo de Iguñiz indaga en cómo la violencia crea silencio aun sin proponérselo. Un silencio instrumental, usado tanto por los perpetradores de la violencia como por las víctimas. Uno, producto de lo terrible de los hechos; el otro, ocasionado por la falta de interlocutores o desconocimiento del idioma.

¹⁴ El *Informe final* de la CVR estima que, debido al abandono de tierras, 35 381 808 hectáreas no se cultivaron. Entre las causas principales: el terrorismo, la falta de mano de obra, el robo.

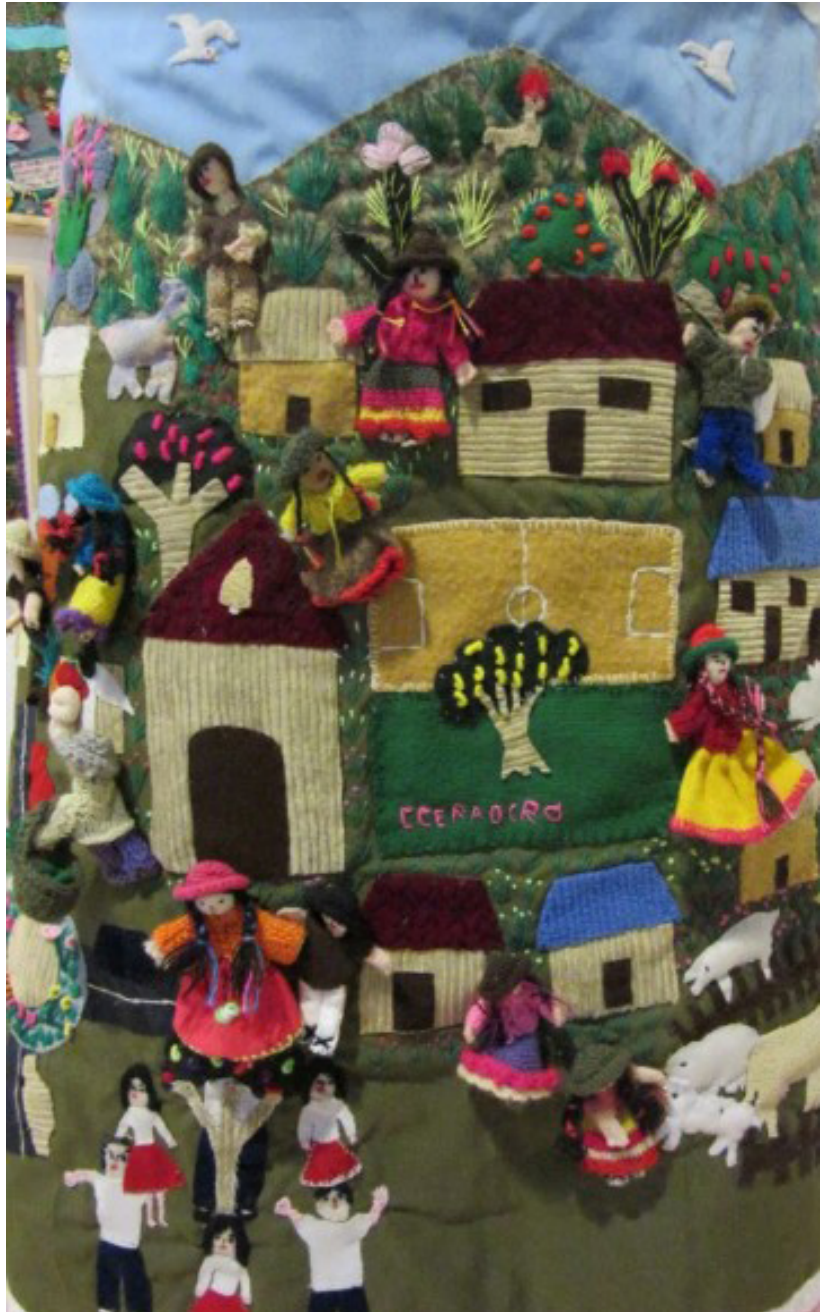


FIGURA 3
Cceraacro. Detalle de la flor de huaycillo y puru puru en traje elaborado por la señora Isabel Alacote. Fuente: LUM. (Fotografía de la autora)

sentido, la situación de la vivienda en los lugares de recepción implica un proceso individual y colectivo de reinserción social que requiere una principal atención.

El Registro Único de Víctimas (RUV) ha calificado un total de 35 337 víctimas de desplazamiento forzado, asentadas en la ciudad de Lima durante el período del conflicto. Los modos de asentamiento observados en estas poblaciones son similares a los procesos de urbanización de las primeras barriadas de décadas anteriores, en las que grandes grupos de migrantes se concentraron en urbanizaciones ubicadas en la periferia, aún desabastecida, de la ciudad. El *barrio marginal* es el espacio en el que la barriada, como fenómeno social, tiene lugar. En él, los habitantes enfrentan dificultades para disponer de una vivienda adecuada. «Las personas trasladan elementos de su identidad cultural, sus miedos y aspiraciones a los nuevos entornos que habitan: vivienda, barrio, comunidad e hijos. El 'cómo sobrevivir' es un tema que ha cruzado a los *desplazados* desde el primer momento. Un elemento que los reúne es la posibilidad de visibilizarse como *comunidad* diferente. Se organizan y generan propuestas de políticas locales para la atención de sus necesidades»¹⁶ (entrevista de la autora con Rocío Paz, 10 de mayo de 2018).

Como víctimas de la violencia política, los *desplazados* pueden acceder a reparaciones económicas colectivas. Bajo la lógica de la reparación colectiva, el Plan Integral de Reparaciones (PIR) otorga cien mil soles a asociaciones de familias desplazadas conformadas por un mínimo de veinte familias que emprendan un proyecto común. Existe, sin embargo, una gran dificultad para implementar los proyectos.¹⁷ La elaboración del proyecto requiere una asesoría técnica que ninguna entidad del Estado otorga. Los municipios locales asumen la responsabilidad de elaborar el expediente técnico a costa de un monto que puede representar hasta el 15% del monto de la reparación (entrevista de la autora con Teófilo Orozco, 22 de mayo 2018).¹⁸

En el universo de los afectados por la violencia política, las víctimas de desplazamiento forzado son las únicas que pueden acceder a reparaciones en el ámbito de la vivienda. En mayo del año 2018, el Consejo Nacional de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos creó la Comisión Multisectorial para la implementación del Programa de Promoción y Facilitación al Acceso Habitacional (PRAH) el cual forma parte del Plan Integral de Reparaciones que promueve dicho ministerio. La Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN) otorga reparaciones a población desplazada, de tres maneras: construcción en sitio propio, que requiere título de propiedad y acreditación, como víctima, del Consejo de Reparaciones; mejoramiento de vivienda existente; y adquisición de vivienda nueva. Las condiciones dejan a muchos fuera de la posibilidad de acceder a la reparación (entrevista de la autora con Teófilo Orozco, 22 de mayo 2018).¹⁹

A la fecha figuran siete asociaciones de familias desplazadas en la ciudad de Lima; la gran mayoría de ellas ya estaban conformadas cuando el

15 La Asociación Suyasun trabaja con familias desplazadas ubicadas en Lima, acercándose a la dimensión subjetiva, cotidiana e individual, en la búsqueda de caminos de solución para un problema de dimensión nacional.

16 Extracto de entrevista con Rocío Paz, coordinadora académica de la Asociación pro Derechos Humanos (Aprodeh) y coordinadora general, a nivel de Lima, de los módulos de atención del RUV (Registro Único de Víctimas).

17 Hasta la fecha de redacción de este artículo (mayo, 2018) había 14 proyectos presentados; sin embargo, la CMAN los observa, por lo que no puede decirse que en estos momentos haya algún proyecto que esté siendo implementado (Teófilo Orozco).

18 Teófilo Orozco es el actual presidente de la Asociación de Familias Desplazadas en Lima (Asfadef).

19 No cuentan con títulos de propiedad o viven en zonas de riesgo. Otros ya han sido prestamistas de otras entidades y, a pesar de haber pagado puntualmente al margen de las dificultades. Muchos suelen ser trabajadores eventuales o informales, por lo que no cuentan con boletas de pago (Teófilo Orozco).

plan se implementó. Son decenas de asociaciones las que, más allá de estar registradas en el Registro Único de Víctimas o no, se han conformado con el objetivo de construir proyectos comunes que aseguren su supervivencia. Las familias desplazadas se reúnen, reconocen y miran no solo desde la lógica de la reparación colectiva; se emprenden proyectos productivos, culturales, educativos, que recogen elementos de la identidad comunitaria, en búsqueda de alcanzar el desarrollo comunitario.

Huaycán, Ate. El proyecto productivo y la asociación

Isabel Alacote: En Lima, y en condición de alojados, Isabel y sus hermanos vivieron por unos días en el segundo piso de la casa de su tía, en el distrito de Vitarte, para después trasladarse a la casa de su abuela, quien vivía en el distrito de Comas, a la altura del kilómetro 22 de la «carretera a Canta», hoy avenida Túpac Amaru. Acostumbrada a vivir en un entorno rural, Isabel, quien aún no cumplía 8 años, recuerda que, en casa de su abuela, encontró Lima no tan distinta a Ceraocro. El distrito de Comas aún se encontraba en los márgenes de la ciudad de Lima y tenían algunos animales y chacras donde sembraban flores, rosas, camotes y algodón. Durante este tiempo Isabel y sus hermanas asistieron a talleres de tejido y terapias de asistencia psicológicas ofrecidas por parroquias de la zona.²⁰

A fines de 1986 la hermana mayor de Isabel, dedicada a la venta de materiales de construcción, adquirió un lote de terreno en la UCV 167 de la zona L de la «comunidad urbana autogestionaria de Huaycán», en el distrito de Ate. En él construyó la casa en la que viviría con su familia y hermanos durante la década de 1990. Los hermanos Alacote fueron creciendo e independizándose, pero siempre procuraron vivir cerca —cinco de ellos, incluida Isabel, aún viven en Huaycán—. En julio de 1987 un grupo de 14 familias, también desplazadas, ocuparon el terreno contiguo a la casa de Isabel; en su mayoría, mujeres con niños pequeños llegaron al lugar por mediación de miembros de la parroquia Santa Cruz de Vitarte, en la cual se alojaron hasta llegar a Huaycán (entrevista de la autora con Isabel Alacote, 8 de mayo de 2018).

En el año 2004, estas mujeres, la mayoría quechuhablantes, se reunieron con el objetivo de acceder a la reparación colectiva del Estado, y fundaron la asociación Mama Quilla, nombre en quechua que hace referencia a la luna que las alumbró en el trayecto y en las noches difíciles. A la fecha, su asociación permanece vigente; se reúnen semanalmente los días martes y miércoles por las tardes y es el único proyecto de reparación implementado en Lima, hasta el momento de escribir este artículo. Es la cercanía de sus viviendas lo que las reunió en un principio, y son sus experiencias vividas lo que plasman en la arpillería: relatan los inicios en Huaycán, cómo se ha trabajado en todas las zonas unidas, de manera que todos han podido construir sus viviendas, acceder a títulos de propiedad y servicios.

²⁰ La CVR ha encontrado que, durante el período de la violencia en el Perú, la Iglesia católica desempeñó un importante papel de acompañamiento y protección de los peruanos afectados. Denunció públicamente las violaciones que se producían, y asesoró a individuos y comunidades acerca de sus derechos apoyándolos en la defensa de los mismos.

**FIGURA 4**

Elevación de la casa de Isabel Alacote. Fotografía de la autora.

**FIGURA 5**

La casa de Isabel Alacote. Fotografía de la autora.

En el año 2000 Isabel ingresó, con una cuota, como socia de la UCV Casa Biohuerto Nueva Esperanza, ubicada en la ampliación de la zona M, en la zona alta de la ladera. Empezó a vivir ahí cuando se casó y tuvo su primera hija, diez años después de haber adquirido el terreno. Los límites perimetrales de la propiedad han sido modificados debido a los requerimientos a los que —por habilitaciones públicas de vías de acceso, instalaciones y construcción de muros de contención— han tenido que adecuarse. Si bien el terreno es propio y la vivienda cuenta con servicios de agua y luz, la condición inestable del suelo ha impedido que Isabel construya una casa que pueda considerar definitiva. Sobre esto, Isabel menciona: «Quiero una cosa bien hecha y que no me pase lo mismo que a otras personas. Las columnas y paredes pueden rajarse y terminar cayéndose. Es necesario que aplane bien el terreno y eso requiere bastante dinero».

La vivienda está conformada por un módulo prefabricado de madera ubicado longitudinalmente a lo largo del terreno. El módulo alberga tres espacios interiores conectados transversalmente entre sí. El primero, el espacio de la cocina, el comedor y el baño, el cual cuenta con el único acceso; el segundo, una sala de estudio; y el tercero, el dormitorio, de padres e hija. La circulación exterior también atraviesa transversalmente el terreno y está acompañado por un huerto de flores, rosas, lirios, tunas e higos que con esmero la familia cultiva: «La gente del campo tiene conciencia de que las plantas nos brindan oxígeno y limpian el aire. En Huaycán puede hacer un calor tremendo; cuando no hay plantas, es como un desierto».

Huanta, San Juan de Lurigancho. El proyecto comunitario y la identidad

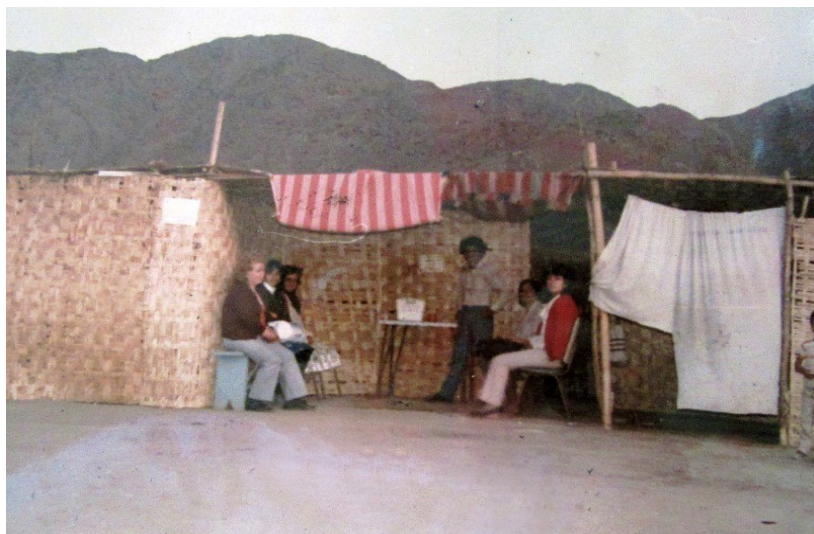
Martín Trabuco: Un viernes de diciembre de 1983 Martín Trabuco se preparaba para dar el examen de química con el que completaría su educación secundaria en la ciudad de Huanta, capital de la provincia del mismo nombre, perteneciente a la región de Ayacucho. El viaje de promoción de fin de año a la ciudad del Cusco había sido remplazado por un viaje a Lima sin fecha de retorno conocida. Sus padres tenían una pollería que cerraron para poder financiar el traslado familiar, y habían tomado la decisión de desplazarse con el fin de resguardar sus vidas y las de sus hijos.²¹ El lunes llegaron a Lima y se alojaron en casa de un tío, hermano de su madre, quien les concedió un cuarto de su casa en el distrito limeño de Surquillo.

El doctor Oscar Venegas Aramburú, quien desempeñaba el cargo de alcalde del Concejo Distrital de San Juan de Lurigancho, tuvo la iniciativa de ayudar a sus compueblanos huantinos a ocupar un lugar donde pudiesen edificar sus viviendas. Para concretar esta idea se comunicó con amigos y paisanos, con quienes emprendió una labor propagandística. El primer intento de invasión fracasó: 180 familias provistas de palos, esteras, alambres, telas de plástico y artículos de primera necesidad empezaron a hacer hoyos en el suelo para poner los palos, cuando escucharon silbatos cuyo sonido fue seguido por una represión de los moradores vecinos, quienes fueron advertidos, a punta de piedras y gritos.

El 16 de setiembre de 1984, desde las cuatro de la mañana, 360 familias empezaron a concentrarse en el lugar que actualmente (2018) ocupa el asentamiento. El terreno: un abandonado campo de tiro del Instituto Nacional Penitenciario (INPE), al lado del penal de Lurigancho. Luego del establecimiento en el lugar se procedió a dibujar el plano perimétrico y de lotización. Las habitaciones de esteras se dispusieron de manera que cercaron todo el perímetro del terreno ocupado, dejando dos puntos de acceso controlados por servicios de guardia organizados por los mismos vecinos, quienes hacían turnos de cuatro horas durante todo el día y la noche (entrevista de la autora con Martín Trabuco, 13 de mayo de 2018).

Se trazaron 15 manzanas, 335 lotes de 160 m² (8 × 20) y 240 m² (12 × 20). Se consideraron áreas libres para el parque, la losa deportiva, la iglesia y el local comunal, espacios sobre los que posteriormente se ha construido. Luego de la reubicación, los dueños empezaron a ocupar los lotes que les fueron asignados por sorteo, de acuerdo con criterios que tomaban en cuenta el tiempo de residencia en el asentamiento, además de los aportes y la participación de la familia en la conformación del asentamiento. Así empezaron a construir sus viviendas, de manera más organizada. La titulación de las propiedades garantizaba la tenencia de la tierra, y fue reconocida el 5 de agosto del mismo año. De esta forma se lograron avances importantes.

21 Los adolescentes y adultos jóvenes en edad escolar y universitaria eran objeto de reclutamiento por parte del PCP-SL.

**FIGURA 6**

Huanta en Lima. La vivienda de los primeros moradores. Setiembre de 1984. Archivo personal de Saturnino Ayala.

Como señala el sociólogo Gustavo Riofrío, en distintas ocasiones los migrantes que llegaron a Lima en busca de nuevas oportunidades —por la crisis económica o el terrorismo—, tuvieron que enfrentar la misma ausencia del Estado en la urbanización de los barrios y la construcción de sus viviendas. De modo que la consolidación de estos espacios es fruto de la organización popular: «El interés de los pobladores al construir sus barrios no ha consistido, por cierto, en una vocación urbanizadora innata ni en una cierta preferencia en poner a prueba sus propios diseños urbanos frente a los que podrían ser efectuados por profesionales asalariados del Estado. Ha sido más bien, el de crear el hábitat indispensable que le permita edificar sus viviendas, ante la incapacidad manifiesta del Estado Peruano de producirlo para ellos o, al menos, con ellos. Este modo particular de hacer vivienda y ciudad, ha tenido y tiene importante significado sobre el conjunto de Lima y la crisis que la ciudad atravesó hace algunas décadas» (Riofrío 1987: 20).

En este sentido, los elementos del sistema cultural andino, como el *ayni*, o la ayuda mutua, han resultado fundamentales en la supervivencia individual. La experiencia constructiva de la vivienda evoluciona en cuatro momentos que Gustavo Riofrío (1987: 69) reconoce como *fecha de ocupación del lote, terminación del núcleo básico, la primera unidad habitable, las ampliaciones y la última ampliación no concluida*. Las viviendas han sido edificadas siguiendo patrones dominantes en los procesos de consolidación de las barriadas, en base a un progresivo agregado de habitaciones que diferencia áreas públicas de privadas.

Martin Trabuco: Martín y su familia adquirieron uno de los lotes preferenciales de $8 \times 20 \text{ m}^2$ ubicado frente al parque central y a la losa deportiva del asentamiento. En 1988 accedieron a un crédito de cuatro mil soles otorgado por la Empresa Nacional de Edificaciones (ENACE), que financiaba a propietarios pertenecientes al Fondo Nacional de Vivienda (FONAVI). Al ser

**FIGURA 7**

Vivienda autoconstruida y progresiva. Fotografía del archivo personal de Saturnino Ayala.

un crédito supervisado, los cheques se otorgaban semanalmente conforme al avance de la construcción y a los informes del supervisor. El crédito contemplaba la construcción de un núcleo básico de 30 m², sin tarrajeo y con techo de Eternit. Martín elaboró un croquis del espacio a construir. Un espacio de 5 × 5 metros más un baño: «Mi mamá recogía el cheque de 150 soles semanalmente. El dinero era usado inmediatamente para pagar el jornal de 5 soles de los obreros y comprar el material».²²

La instalación de luz eléctrica se consiguió mediante un empadronamiento a aquellos que deseaban tener el servicio, con lo que se logró hacer instalar un murete con el medidor y las líneas domiciliarias a cargo de la empresa Electroperú. Los pagos por el servicio se realizaron mensualmente y en conjunto. El agua era provista por los vecinos que vivían frente a la avenida Santa Rosa, quienes mediante presión hacían llegar el agua. La creciente demanda hizo ineficaz este método y provocó que los moradores empezasen a comprar agua y acumularla en envases de plástico. El proyecto de la instalación de los servicios de agua y desagüe lo financió, finalmente, el Banco de Vivienda en 1990 (entrevista de la autora con Martín Trabuco, 13 de mayo de 2018).

²² Pagando puntualmente la primera cuota y al cabo de seis meses se podía solicitar una ampliación del mismo ya fuese para la construcción de un nuevo ambiente o para el tarrajeo del núcleo ya construido. La construcción de la vivienda choca, en el camino, con el desabastecimiento generado por la crisis económica durante el primer gobierno presidencial de Alan García, razón por la cual, tras una segunda ampliación, la construcción se detuvo, para ser retomada al cabo de años.

La población se ha organizado para atender sus necesidades y construir los equipamientos que se han ido requiriendo: «Como todos somos del mismo lugar, hemos traído con nosotros comidas, fiestas, costumbres. Un poco más, nos traemos nuestras colinas y lagunas», dice Martín con respecto a la organización social. Martín es el actual secretario de la Junta Directiva de *Huanta*. Las actividades culturales que organiza con la comunidad, y en las que también participa como integrante del elenco de folclor, se cruzan con los trabajos que realiza de manera independiente en pintura y electricidad y con la administración del restaurante-picantería El Molle que, junto con sus hijos, abre los domingos en la entrada de su casa.



FIGURA 8
La casa de Martín. Elaboración: Martín Trabuco y Joselyn Salinas. Fotografía de la autora.

Río seco, Cieneguilla. El proyecto cultural y la reconstrucción individual

Erlinda Cutti. En el año 1989, Erlinda Cutti, procedente del centro poblado Atuna, perteneciente al distrito de Secclla, en la provincia de An-garaes, Huancavelica, se desplaza a Lima tras la incursión de miembros del PCP-SL que ingresaron a su casa y quemaron la tienda, el negocio familiar, mientras pernoctaban ella y su familia en los cerros por temor a dichas incursiones.

Los casos de reclutamiento por parte de los senderistas y las desapariciones forzadas de otros vecinos hicieron inminente su partida. La madre, quien tomó la decisión de desplazarse, temía por el posible reclutamiento de sus hijos. Erlinda, la mayor de seis hermanos, tenía 21 años y una hija nacida de un año: «Los senderistas iban clamando la su-blevación pueblo por pueblo, diciendo que nos maltrataban, que vendían nuestros terrenos».

La familia se trasladó a la ciudad de Huancavelica. Erlinda recuerda que en Atuna solo quedaron dos familias, cuyos hijos estaban desaparecidos. En Huancavelica alquilaron una habitación y empezaron a trabajar en una chacra; un mes después, decidieron mudarse a Lima, donde se alojaron temporalmente en casa de un tío que vivía en el distrito de Monterrico. Empezaron a buscar empleo y a regularizar la situación de indocumentación en la que se encontraban. Caminando por Cieneguilla, en busca de un lugar donde adquirir un terreno, los interceptó una señora que le preguntó a Erlinda y a su madre si querían ser guardianes de su casa: «Como a mi madre le gustaba la chacra y estaba cerca al río, accedimos».

En Cieneguilla, Erlinda consiguió un trabajo en un colegio en Huaycán Alto y en 1994 logró acceder a un préstamo con el que adquirió un terreno y construyó su casa algunos años después: «Empecé a caminar por los márgenes del río Lurín en busca de un lugar donde vivir. Cuando llegué a Río Seco era pura piedra, culebras, lagartijas. Pregunté: "¿quién es el representante aquí? Quiero adquirir un terreno". Me gustaba la zona; era especial: los cerros, el río». Ese día Erlinda hizo el pago por la adquisición del terreno, le dieron un recibo y al cabo de seis meses empezó a habitarlo (entrevista de la autora con Erlinda Cutti, 12 de mayo de 2018).

Ubicada en un lote de 320 m² (20 × 19 aproximadamente), frente al sitio arqueológico de Río Seco, la casa de la señora Erlinda cuenta con tres ambientes; el primero, un espacio abierto que sirve de entrada a la vivienda, está cercado por un muro bajo construido de bloques de cemento. Debido a su amplitud desempeña diferentes funciones, como patio de recreo de la hija menor, tendal de ropa, depósito de materiales de construcción, corral de animales y huerto de hortalizas. El segundo ambiente es un área semipública, techada con calamina metálica, sostenida por una estructura de eucalipto cerca al patio. En esta área se encuentran la sala y el comedor, lugares donde pasan la mayor parte del día, realizando sus actividades. El tercer ambiente es un área



FIGURA 9
La casa de Erlinda. Fotografía
de la autora

cerrada y privada, ahí se ubica el dormitorio, cuarto íntimo de la familia; a un costado queda la cocina.

Todo lo interior está hecho de madera prefabricada. Es una adición progresiva de módulos anexados unos a otros, todos conectados a un pasillo. El baño está ubicado en el patio; no cuenta con sistema de saneamiento. La familia almacena el agua potable en envases de plástico y luego la distribuye hacia la cocina y el lavadero; toda agua sobrante la utilizan en el regado de plantas.

El caso de Erlinda es como el de muchos peruanos desplazados y migrantes que han tenido que ocupar terrenos rurales improvisados y construir sus casas de forma incremental y artesanal. Estas viviendas, como apunta Riofrío, se convierten en «obras en progreso», en constante cambio y transformación.

Erlinda es la presidenta del pueblo de Río Seco, y orientadora del proyecto *Qapac Ñan* del Ministerio de Cultura, que tiene como fin identificar, conservar y valorar la red del Camino Inca que subsiste en el territorio sudamericano. Como presidenta de la junta de vecinos, supervisa las labores de instalación de las redes de agua y desagüe que se están llevando a cabo, además de conformar el comité vecinal encargado del diseño y la construcción del local del Programa No Escolarizado de Educación Inicial (Pronoei), para su reubicación e implementación como desean los vecinos. Como agente cultural, organiza actividades de reconocimiento y limpieza del sitio arqueológico, junto con la organización no gubernamental PerúCoopeart.

Conclusiones: La reconstrucción de lo cotidiano

Contar la historia de uno —o de tres— no es contar la historia de todos; sin embargo, es necesario contarla, porque ayuda a entender de forma más cercana los casos de profundo dolor que han atravesado miles de peruanos. El período de violencia política vivido en el Perú durante las décadas de 1980 y 1990 significó un atropello a la vida de cientos de miles de personas. Las secuelas de la violencia se vertieron sobre la vida individual y colectiva ocasionando daños temporales y permanentes de toda índole. Como parte de la historia reciente del Perú, los recuerdos son aún vívidos y, en torno a ellos, no



FIGURA 10
La casa de Erlinda. Fotografía
de la autora.

es solo un ejercicio de memoria el que puede hacerse. Muchas víctimas aún pueden ser atendidas y, de alguna manera, «reparadas». Porque si bien la reparación monetaria, aunque insuficiente, es justa y puede motivar el continuar de la vida de distintas maneras, es importante facilitar los procesos de reinserción y reconciliación de estas personas en sus entornos inmediatos.

En estos contextos de reinserción, la vivienda se construye para habitar; es un espacio donde se dan las condiciones para *existir*. Por ello, a pesar de ser personas desplazadas, se las debe ayudar a que puedan escoger un lugar donde vivir, para desarrollar sus vidas de manera libre y plena. El desplazamiento forzado es la acción humana que responde a un entorno que condiciona vida y libertad. Los desplazados emprenden la tarea de reconstruir su vida en un nuevo lugar, y lo hacen de distintas maneras. Incorporan, a los nuevos lugares que habitan, elementos fundamentales de su vida anterior, y vuelven a conformar comunidades a partir de nuevos procesos sociales de asentamiento que se mantienen, en la mayoría de casos, al margen de la ciudad formal.

La permanencia del *ayni* o sistema de ayuda mutua en la sociedad es un elemento que ayuda extensamente a la organización social en el nuevo hábitat y se incorpora a las nuevas prácticas constructivas. La nueva vivienda permite reconocer cuáles son las normas y valores sociales que aún conservan y les dan sentido a sus vidas, y que les otorgan calidad y satisfacción personal. Esto último sucede al margen de cualquier insuficiencia monetaria y por la cual sean catalogados como «pobres». De esta forma, varios elementos culturales del habitar andino, como el idioma, el arte, el deporte, la gastronomía y el vínculo con la naturaleza, los reúne hasta el día de hoy, y se convierten en puntos de convergencia para ayudar a crear sentido de comunidad.

En las familias desplazadas pueden distinguirse distintos mecanismos de supervivencia; se reconocen no solo desde la lógica de la reparación colectiva, sino también con el objetivo de emprender proyectos productivos, culturales, educativos o de otra índole, que les permitan continuar. Estos proyectos recogen elementos identitarios de la cultura propia local y colectiva, en busca de conformar nuevos sistemas comunitarios con los cuales desarrollarse. Se busca que la nueva vivienda permita reconocerse en un entorno familiar, y sus habitantes lo logran

incorporando en ella cualidades físicas que siempre han valorado, como la naturaleza, el manejo sostenible de los recursos naturales, la biodiversidad y el cuidado del medioambiente.

Por todo lo mencionado, es errado creer que el proceso de desplazamiento finaliza con el establecimiento en el lugar de llegada, y que la situación de las personas afectadas se normaliza al establecerse de forma inmediata. El lugar de recepción —la ciudad de Lima, en los casos narrados— puede tener una naturaleza que ocasione un «segundo proceso de convulsión», ante el cual la asociación permite mecanismos de defensa, y quizás la mejor forma de integración a un nuevo ambiente y sociedad. La creación de una nueva comunidad con patrones culturales similares les ayuda a afrontar la exclusión lingüístico-cultural que dificulta el desarrollo personal en el nuevo medio, y también combate la marginación económica, el racismo y la corrupción política, que oprimen el habitar de los migrantes-refugiados por el conflicto interno 1980-2000.

Finalmente, la idea de que la reparación característica para los desplazados es la vivienda no es suficiente en el proceso de inserción a la sociedad receptora. La vivienda no puede entenderse solo como un objeto físico que se mimetiza con el entorno. Esta debe tener resueltas cualidades físicas que la hagan habitable; pero, además, debe complementarse con sistemas de soporte comunitario que permitan el desarrollo integral de las personas que la ocupan, teniendo en cuenta las complejas dificultades culturales, sociales, económicas y políticas que enfrentan. Es remarkable lo mucho que podemos aprender de estos nuevos ocupantes de la ciudad y de su espíritu, de cómo han reconstruido para sí mismos una nueva cotidianidad enmarcada en lo que valoran de la vida y donde pueden encontrar, en el día a día, la motivación para continuar.

Bibliografía citada

- AMÉRIGO, María
1995 *Satisfacción residencial: un análisis psicológico de la vivienda y su entorno*. Madrid: Alianza Universidad.
- ARGUEDAS, José María
2011 *Nosotros los maestros*. Wilfredo Kapsoli, compilador. Lima: Derrama Magisterial.
- ASFADEL, ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DESPLAZADAS EN LIMA y COORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS (PERÚ)
2009 *Propuesta de políticas de atención y reparación para los desplazados en Lima por el proceso de violencia 1980-2000*. Lima: Asfadel y Coordinadora Nacional de Derechos Humanos.
- CAMPBELL, Angus, Philip CONVERSE y Willard RODGERS
1976 *The Quality of American Life: Perceptions, Evaluations and Satisfactions*. Nueva York: Russell Sage Foundation.
- COORDINADORA NACIONAL DE DESPLAZADOS Y COMUNIDADES EN RECONSTRUCCIÓN DEL PERÚ (CONDECOREP) y COORDINADORA DE ENTIDADES EXTRANJERAS DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL
2011 *Agenda nacional de las y los desplazados: Propuesta de la Condecop para la reparación integral a las y los desplazados por la violencia política en el Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- CORAL CORDERO, Isabel
1994 *Desplazamiento por violencia política en el Perú, 1980-1992*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y Centro de Promoción y Desarrollo Poblacional (Ceprodep).
- CVR, COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN
2003 *Informe final*. Lima: CVR.

CVR, COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2008 *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación: versión en cinco fascículos*. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Idehpucp).

HEIDDEGER, Martin

1994 «Construir, habitar, pensar». En *Conferencias y artículos*, pp. 127-142. Barcelona: Odós.

IGUÍÑIZ, Javier

2006 «Silencio como secuela de la guerra interna en Perú». *Revista de Psicología*, vol. XXIV, pp. 5-27. Lima. <https://doi.org/10.18800/psico.200601.001>

MATOS MAR, José

1984 *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

MUJICA, Luis

2017 *Pachamama kawsan: hacia una ecología andina*. Lima: Instituto de Ciencias de la Naturaleza, Territorio y Energías Renovables de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAPOPORT, Amos y Josep MUNTAÑOLA I THORNBERG

1978 *Aspectos humanos de la forma urbana hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili.

RODRÍGUEZ RIVERO, Luis; María Paz BALLÉN y Teodoro BOZA

2007 «La experiencia del habitar: anotaciones para una pedagogía de la vivienda». *A, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo*, año 1, n.º 1, mayo, pp. 78-83. <http://revistas.pucp.edu.pe/documentos/arquitectura/A01.pdf>

RIOFRÍO, Gustavo

1987 *¿Qué viviendas han construido? Nuevos problemas en viejas barriadas*. Lima: Institut français d'études andines (IFEA), Centro de Investigación, Documentación y Asesoría Poblacional (Cidap) y Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.

SUYASUN

1992 *Construyendo una esperanza*. [Lima]: Suyasun.

VEGA CENTENO, Pablo

1992 *Autoconstrucción y reciprocidad: cultura y solución de problemas urbanos*. Lima: Cenca, Instituto de Desarrollo Urbano, y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales (Fomciencias).



HITOS POLÍTICOS

La representación de la arquitectura pública durante el oncenio de Leguía, el ochenio de Odría y el primer belaundismo

Vanessa Zapata Quisquitupa

Resumen

La arquitectura institucional como medio de representación de los discursos políticos fue fundamental en tres gobiernos del siglo XX, liderados por Leguía, Odría y Belaunde. Situados en tres diferentes contextos —políticos, sociales y urbanos—, cada uno desarrolló la capacidad comunicacional de la arquitectura sobre la base de intereses distintos: el período de Leguía, quien proclamó la Patria Nueva, respondió a factores sociales y buscó un distanciamiento del poder político que lo precedió, al planear la Plaza San Martín; el régimen de Odría acuñó la frase «educación, salud y trabajo» como un recurso político ante cambios urbanos y nuevas demandas de grupos sociales migrantes, por lo que edificó el Ministerio de Educación; y el gobierno de Belaunde, con «el Perú como doctrina», rememoró el pasado incaico y planteó una estructura urbana en la que incorporó el Centro Cívico.

Palabras clave: arquitectura, obras públicas, poder político, doctrina política, Estado.

Abstract

Civic architecture as a means of representation for political discourse has been fundamental in the development of three different governments in Peru during the twentieth century, led by Leguía, Odría, and Belaunde. Set in different contexts —political, social, and urban—, each one developed an architectural rhetoric based on different goals. First, Leguía's regime promulgated the «New Homeland», responding to social factors; and built Plaza San Martín, seeking an independent political position dissociated from the traditional political class. Secondly, Odría's regime built the Ministry of Education and incorporated the axiom «education, health-care, and jobs» as a political resource to face the new demands of the cities' dramatic population growth. Finally, Belaunde's first administration built the new Civic Center and reminisced the Inca past along with a nationalistic discourse based on the motto «Peru as a doctrine».

Vanessa Zapata Quisquitupa

Estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2019-1.

Keywords: architecture, public works, political power, political doctrines, state.

HITOS POLÍTICOS

La representación de la arquitectura pública durante el oncenio de Leguía, el ochenio de Odría y el primer belaundismo

Vanessa Zapata Quispitupa

Existe un paralelismo psicológico entre dejar una huella en el paisaje con un edificio y el ejercicio de poder político.

Deyan Sudjic, *La arquitectura del poder*

A lo largo de la historia, partidos políticos, regímenes gubernamentales y movimientos sociales promovieron un tipo de arquitectura y urbanismo de carácter simbólico-representativo, con el fin de lograr uno de sus principales objetivos: generar un imaginario para la posteridad, concerniente a su poder y a las connotaciones ideológicas que este implicaba.¹

Esta relación entre arquitectura y poder político adquiere el carácter de representatividad en la medida en que se refiera a una arquitectura institucional, lo que Deyan Sudjic nombra como *arquitectura del Estado*, que tiene la cualidad de ser «los distintivos oficiales de poder y autoridad que definen a los países, tanto ante un público interno como externo» (2007: 120). En muchos casos, además, esta arquitectura tiene como una de sus principales características el uso de la escala monumental. Adrián Gorelik hace alusión a esta particularidad como «la reencarnación del autoritarismo, tanto por sus efectos espaciales [...] como por su significado más amplio de expresión urbano-arquitectónica de las necesidades políticas de un régimen» (2013: 364).

Situándonos en el contexto nacional, a lo largo del siglo XX hubo, entre otros, tres períodos gubernamentales de gran importancia para la modernización del país. El primero se inició en 1919, con el fin de lo que se conoce como la República Aristocrática, ante la llegada de Augusto B. Leguía a la presidencia, quien gobernaría durante once años, hasta 1930. El segundo período es el Ochenio del general Manuel A. Odría, quien asumió la presidencia tras un golpe de Estado, en 1948, y se mantuvo en el cargo hasta 1956. Por último, el tercero es el intervalo presidido por Fernando Belaunde Terry, quien asumió tras una elección democrática en 1963, pero cuyo período fue truncado por el golpe de Estado del general Juan Velasco en 1968.

Este artículo propone identificar una relación entre la arquitectura pública y su capacidad de representatividad política, analizando tres casos

¹ Entre los más representativos: el nazismo en Alemania, el fascismo en Italia, el franquismo en España, el estalinismo en la Unión Soviética.

de estudio: la Plaza San Martín, el Ministerio de Educación y el Centro Cívico, principales hitos urbanos de la ciudad de Lima del siglo XX. En relación con esto, surge una pregunta de base: ¿de qué manera la arquitectura pública —y su espacio público inmediato— ha sido una herramienta de representación simbólica de los discursos políticos del gobierno que la promovió? Para responderla se planteará un análisis partiendo de la disciplina arquitectónica y se abordará el ámbito histórico-político considerando el contexto de la época y los ideales políticos que se promovían.

Arquitectos como Deyan Sudjic (2007), Adrián Gorelik (2013), Jorge Francisco Liernur (2008) y Vittorio Magnano Lampugnani (2001) han aportado en la tarea de conceptuar la relación entre arquitectura y representación del poder político, explicándola en casos de países como Alemania, Italia, Unión Soviética, Brasil y Argentina, bajo regímenes gubernamentales totalmente diferentes, pero con una constante: la búsqueda de perennidad y monumentalidad del respectivo gobierno a través de la arquitectura. Por otro lado, también evidencian la posición del arquitecto ante la disyuntiva entre el poder y sus convicciones, resultando estas últimas, en la mayoría de casos, subyugadas ante la necesidad innata de construir inherente a la disciplina.

En una relación más cercana y específica con los proyectos arquitectónicos en estudio, es posible identificar a un grupo de autores/arquitectos con un enfoque disciplinar, como Wiley Ludeña (2003), Víctor Mejía (2013), Elio Martuccelli (2006), José Bentín (1989), Ramón Gutiérrez (1983), Josep Maria Montaner (1999), Damián Bayón y Paolo Gasparini (1977), de los cuales, sus libros, han sido objeto de consulta constante para temas relacionados con los proyectos arquitectónicos, como la prefiguración, el emplazamiento y las principales intenciones proyectuales; especialmente, sobre cuestiones formales y espaciales que generaron la forma física de la arquitectura a analizar. Asimismo, es relevante el aporte del también arquitecto Fernando Belaunde Terry, quien transmitió su ideal urbanístico-arquitectónico en numerosos artículos y difundió la arquitectura que se realizaba en el Perú y el mundo mediante publicaciones en la revista *El Arquitecto Peruano*, durante el período 1937-1977.

Un tercer grupo de autores de gran relevancia para el conocimiento del contexto histórico-político de cada período gubernamental es el conformado por políticos e historiadores como Carlos Contreras y Marcos Cueto (2004), Henry Pease y Gonzalo Romero (2013), Peter Klarén (2004), Julio Cotler (2005), Jorge Basadre (1970) y Antonio Zapata (1995). Sus textos permiten comprender los acontecimientos políticos, sociales y económicos que afectaron a los gobiernos en estudio, y ayudan a identificar los hechos que motivaron que Leguía, Odría y Belaunde se convirtieran en presidentes; asimismo, ponen en claro los aportes más trascendentales de sus gobiernos, los discursos políticos que promovían, las principales obras públicas que gestionaron, y la manera en que finalizaron sus períodos. Igualmente, importantes son los mensajes de la nación emitidos por los propios presidentes, ya que hacen posible el entendimiento de sus discursos políticos a partir de ellos mismos.

La evidencia de un vacío teórico entre el desarrollo disciplinar arquitectónico de los proyectos en estudio y el análisis histórico-político de los gobiernos y discursos políticos se asume como una oportunidad para esta investigación, en busca de generar un aporte desde la disciplina arquitectónica, analizando las estrategias proyectuales de representación planteados en cada caso de estudio.

Simbolismo político

Los edificios de las nuevas instituciones del Estado eran considerados como símbolos de vigencia universal.

Jorge Francisco Liernur,
*Arquitectura en la Argentina del siglo XX:
la construcción de la modernidad*

Para establecer la relación entre la arquitectura y la representatividad de los gobiernos, es importante entender la primera como una «forma de comunicación» y la segunda como el impacto que un régimen logra en la sociedad. A partir de esto, la «significación en arquitectura» es un concepto importante para este artículo. Josep Muntañola explica que el objeto arquitectónico se convierte en un «intercomunicador» o «un vínculo entre el cuerpo [arquitecto] y la historia social del lugar habitado» (1980: 11). Del mismo modo, hace referencia a que muchos políticos utilizan esta herramienta para hacer posibles sus sueños, conseguir prestigio y lograr el predominio de sus ideas a través de la arquitectura (Muntañola 1980: 23). Sobre esta base se analizarán tres períodos de gobierno trascendentales en la historia del Perú en el ámbito político, que dejaron una destacada impronta urbano-arquitectónica, con obras públicas que marcaron pauta para la arquitectura peruana y que buscaban reflejar los discursos difundidos en cada gobierno. Así, Augusto B. Leguía, quien proclamaba el discurso político de la «Patria Nueva» y buscaba alejarse de la República Aristocrática, construye la Plaza San Martín; Manuel A. Odría, coherente con su lema «Salud, educación y trabajo»,² erige el Ministerio de Educación; y Fernando Belaunde Terry, a partir de su mandato de «El Perú como doctrina», gestiona la creación del nuevo Centro Cívico de Lima.

Wiley Ludeña sostiene que «Leguía y Belaunde son los dos únicos presidentes que convertirán la arquitectura y el urbanismo en formas de un espectáculo político inestimable: una suerte de programa electoral antropomorfizado» (2001: 271). A estos dos se les puede añadir el gobierno de Odría, que implementó una gran cantidad de obras públicas en pro de los intereses que priorizaba su gobierno militar, distintos a los intereses de los antes mencionados. El historiador Jorge Lossio afirma que este régimen generó nuevas oportunidades de trabajo mediante la construcción de obras públicas como las unidades escolares, ministerios, avenidas, carreteras, el Estadio Nacional y otras edificaciones monumentales (2015: 76).

² «Dos lemas de Odría nos hacen ver este espíritu populista "Hechos y no palabras" y "Salud, educación y trabajo"» (Lossio 2015: 76).

**FIGURA 1**

Proyectos en estudio. Diagramas de la autora, sobre la base de Günther 1983.

Pero ¿por qué centrarse en la Plaza San Martín, el Ministerio de Educación y el Centro Cívico, y no en otras obras que también se edificaron durante esos regímenes? Porque son las que mejor plasman el discurso político de cada gobierno y porque tienen el carácter de arquitectura institucional —y, de cierto modo, de monumentalidad— que caracteriza a la arquitectura del Estado. Además, estos proyectos arquitectónicos marcaron tres pautas trascendentales en la historia de la arquitectura peruana: la Plaza San Martín, de estilo neobarroco, fue un espacio urbano primordial para la modernización urbana de la ciudad de Lima, de gran carga representativa por inaugurarse en el contexto de las festividades del centenario de la independencia; el Ministerio de Educación se edificó en el período de consolidación de la arquitectura moderna y es el primer edificio de más de veinte pisos en la ciudad, con lo que se implanta una nueva escala, ante la baja densidad de los edificios de Lima de la época; y, finalmente, el Centro Cívico culmina la etapa de la modernidad arquitectónica con los edificios brutalistas, a pesar de haber sido planteado desde los años del Plan Piloto de 1949 con la finalidad de crear un nuevo centro «moderno» de la ciudad (figura 1).

Un factor importante para la investigación es que los tres proyectos arquitectónicos en estudio los inició un gobierno y los culminó otro, lo cual generó cambios en relación con el arquitecto, la espacialidad y la forma; esto también refleja las intenciones políticas que se suscitaron detrás de estas obras públicas. La Plaza San Martín se planteó inicialmente durante el gobierno de José Pardo y Barreda (1915-1919), teniendo como arquitecto a Ricardo Malachowski, pero se continuó e inauguró durante el Oncenio de Leguía (1919-1930), a cargo del arquitecto Manuel Piqueras Cotoí. El Ministerio de Educación se solicitó durante el gobierno de José Bustamante y Rivero (1945-1948), quien inició el proyecto con el arquitecto Enrique Seoane, pero tras el golpe de Estado de 1948 se reanudó bajo el mandato del general Odría, quien le hizo modificaciones formales al edificio. Por último, el proyecto del Centro Cívico se planteó durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry, pero se construyó e inauguró durante el régimen de Juan Velasco Alvarado.

Tratándose de tres proyectos arquitectónicos de tipologías diferentes, es importante establecer el enfoque bajo el que se hablará de

cada uno a lo largo del artículo. La Plaza San Martín será analizada como el espacio público diseñado por Manuel Piqueras Cotoquí, quien «introduce una escala de [...] arquitectura urbana y ciudad dotada de “espíritu nacional”» (Ludeña 2003: 217); igualmente, se hará referencia al borde edilicio de la plaza construido hasta 1930. El Ministerio de Educación se analizará tomando como base el edificio proyectado por Enrique Seoane Ros, y se hará referencia al proyecto inicial de mayor escala, que consistía en dos edificios similares que formaban una plaza oval. Finalmente, el Centro Cívico se abordará a partir de la propuesta ganadora del concurso arquitectónico promovido por Belaunde, denominada «Centro Cívico Administrativo y Comercial de Lima», un conjunto arquitectónico conformado por tiendas, oficinas, departamentos, teatro y un hotel.

Lejos de la aristocracia

En 1919, Augusto B. Leguía, que ya no pertenecía al Partido Civil³, lejos de tratar de implantar una política en pro de los intereses de la República Aristocrática que lo precedió y que representaba el poder de la oligarquía, inició la proclamación de su discurso de la Patria Nueva, basado en la representación de las clases medias urbanas y de nuevos grupos obreros e indígenas. A partir de esto, el principal espacio urbano que encarnó su discurso político fue la Plaza San Martín, por dos aspectos específicos: el carácter cívico del borde edilicio y la disposición espacial de la plaza. En relación con esto, Wiley Ludeña señala:

La Plaza San Martín de Leguía es el espacio de un encuentro más complejo y tensional entre superación de la sensibilidad urbanística neobarroca de matriz aristocratizante promovida por la oligarquía limeña y la necesidad de un espacio secularizado en clave del gusto burgués y moderno, dotado de un «aire nacional» (2003: 223).

Cabe mencionar que los planes de celebración del centenario de la independencia del Perú, en 1921, pusieron un particular interés en la edificación de la Plaza San Martín, ya que en este lugar se llevaría a cabo una de las principales actividades conmemorativas. (figura 2) Además, era parte del proyecto modernizador de la capital que Leguía iba a mostrar ante reconocidos representantes políticos internacionales que participarían en el evento, con el objetivo de dejar atrás la imagen de un país en crisis, contraída desde la guerra del Pacífico (Martuccelli 2006: 258). Sin embargo, este objetivo no se logró, ya que la plaza no pudo estar culminada para la ocasión. La inauguración y el desfile principal tuvieron lugar en un escenario improvisado, orientado hacia el frente oeste de la plaza, donde había edificios de cierta presencia urbana (Variedades 1921: 930). A pesar del fallido acto representativo, el proceso de construcción de la plaza se continuó; pasó a un segundo plano la intención de proyectar una imagen ante miradas internacionales y se afirmó el proyecto como representación del discurso político leguista para la nación.

3 Augusto B. Leguía había gobernado el Perú de 1908 a 1912 como líder del Partido Civil.

**FIGURA 2**

Celebración del centenario de la independencia del Perú. Año 1921. *Varietades*, n.º 700, julio de 1921.

La Plaza San Martín, parcialmente construida durante el centenario, fue propuesta por el arquitecto y urbanista Manuel Piqueras Cotolí, quien formó parte de la nueva comisión encargada de las festividades del centenario delegada por Leguía al llegar al poder, decisión tomada principalmente por motivos políticos. Si bien el proyecto se generó, en un primer momento, durante el gobierno de José Pardo, «el uso de su potencial comunicacional lo ejecutó Augusto B. Leguía, quien buscaba una forma de “graficar”, ante los limeños, las virtudes de una nueva idea de nación que anunciaba una ruptura con las estructuras precedentes» (Mejía 2013: 92).

El carácter simbólico-representativo del discurso político de Augusto B. Leguía expresado en la Plaza San Martín se evidencia arquitectónicamente en el borde edilicio. Al iniciar el Oncenio existían en el lugar solo dos edificios con cierta presencia urbana: el Giacoletti (1911) y el teatro Colón (1914); el resto del borde estaba conformado por edificaciones de poca altura y de aspecto vetusto. En contraste con esto, Piqueras propuso dos edificaciones, en los frentes sur y norte —los portales de Zela y de Pumacahua—, que cambiaron la percepción de la arquitectura de borde en cuanto a imagen formal y uso: edificios monumentales de estilo neobarroco, con portales en el primer nivel, para generar un espacio de transición entre la plaza y el programa de comercio ubicado en el interior, y con los niveles superiores destinados a oficinas.⁴ Posteriormente, en 1924, se inauguró el Hotel Bolívar, proyectado por el arquitecto Rafael Marquina, con motivo del centenario de la Batalla de Ayacucho; y en 1929, el Club Nacional, de los arquitectos Malachowski y Enrique Bianchi. Así se completaron los tres frentes de la Plaza San Martín —norte, oeste y sur— que representan al gobierno de Leguía (figura 3).

⁴ Si bien Manuel Piqueras Cotolí diseñó los portales, en 1926 Rafael Marquina sería el arquitecto encargado del proyecto definitivo; no obstante, al margen de los áticos y de algunos aspectos decorativos, las edificaciones se construyeron en su mayoría según el planteamiento de Piqueras (Ludeña 2002: 230).

Esta representación simbólica se concreta en oposición a la Plaza Mayor, donde se encontraban edificaciones que representaban los grandes poderes del país, tanto políticos como religiosos. La Plaza San Martín presentaba edificios de carácter cívico, acordes con el «espíritu nacional» de la Patria Nueva (Mejía 2013: 93). Al contar con un teatro, un club social, locales de comercio, edificios de oficinas y un hotel, se evidenciaba el interés del poder político por planificar edificios accesibles a las nuevas clases sociales para las que gobernaba Leguía.

La disposición espacial de la plaza es otro de los elementos simbólico-representativos del gobierno de Leguía. En oposición a la unidireccionalidad espacial propuesta por Malachowski en 1918, que planteaba como principal referente la plaza Dos de Mayo, con lo que la plaza se «cerraba» a una posible continuidad de la avenida Nicolás de Piérola, Piqueras Cotoquí reafirma y repotencia la relación entre la ciudad preexistente y la futura, de tal modo que la plaza se organiza tomando en cuenta la continuidad de la mencionada vía, pero sin perder la identidad de plaza autocentrada (Ludeña 2003: 232). Así, la organización general de la plaza se estructura sobre la base de dos ejes perpendiculares principales como espacios de circulación —uno de los cuales continúa la avenida Nicolás de Piérola— que delimitan un espacio central donde se ubica el monumento a San Martín, y a partir de su intersección se generan cuatro subespacios en las esquinas, que a su vez se compartimentan y forman nuevos espacios de escala menor, donde se ubican espejos de agua, mobiliario urbano y áreas de jardines.

La propuesta proyectual de la plaza como un espacio de continuidad presenta, en este sentido, una «comprensión adecuada de las perspectivas de desarrollo de la ciudad en su conexión con el Parque Universitario y la Av. Grau» (Ludeña 2003: 233), alineándose a la visión del desarrollo urbano que proponía Leguía.

Así pues, en las estrategias urbano-arquitectónicas del planteamiento de la Plaza San Martín, que buscaba representar el discurso político de Augusto B. Leguía, y en la que destacan el carácter cívico del borde edilicio y la disposición espacial —que se integra a las distintas partes de la ciudad— se reconoce la idea de un gobierno de renovación, enfocado en nuevas clases sociales y con una perspectiva de desarrollo urbano de la ciudad de Lima.

Populismo mediante la educación

Durante el régimen militar de Manuel A. Odría (1948-1956) la educación se convirtió en uno de los principales temas de la agenda nacional, presente en su discurso político de «Salud, educación y trabajo». Odría decidió afrontarlo con el Plan Nacional de Educación; y si bien este plan no se basó solo en la implementación de infraestructura —ya que también buscaba una reforma en la metodología educativa—, las grandes unidades escolares, los colegios nacionales y el Ministerio de Educación serían el principal medio para la representación de este proceso de desarrollo educativo. No obstante, en línea con el mencionado discurso político que, además de la educación,



FIGURA 3
Plaza San Martín, de Leguía. Año 1930. Fuente: Colección Vladimir Velásquez, Proyecto Lima Antigua.



FIGURA 4
Llegada del presidente Augusto B. Leguía y su gabinete a la Plaza San Martín. Año 1921. Variedades, n.º 700, julio de 1921.

mencionaba otros dos temas, Odría llevó a cabo un gran despliegue de obras públicas al construir hospitales, ministerios y el Estadio Nacional.

El sustento económico de estas obras públicas se fundamentó en el boom de las exportaciones generado por sucesos internacionales que beneficiaron al país, como la guerra de Corea, la reconstrucción de Europa y el apoyo de Estados Unidos al Perú a causa de la Guerra Fría. Aprovechando esta bonanza económica fortuita, Odría se mostró como un populista conservador, aumentó el presupuesto de Fomento y Obras Públicas y mandó construir obras monumentales para generar más oferta laboral en el sector de la construcción como un recurso populista para controlar masas de obreros y migrantes andinos, con el fin de alejarlos de influencias apristas y comunistas, grupos opositores a su gobierno militar (Lossio 2015: 76).⁵

Tras el golpe de Estado, Odría planteó cambios que consolidaban la imagen representativa del edificio ministerial. Así, de las obras de este régimen, el Ministerio de Educación se constituyó en uno de los edificios más representativos del poder político de Odría, a pesar de que el anteproyecto se inició durante el gobierno de Bustamante y Rivero. Durante el gobierno precedente al régimen militar, los anteproyectos del Ministerio de Educación consideraban como lugar de emplazamiento el terreno ubicado en la intersección entre la avenida Salaverry y la calle Pedro Bermúdez, donde actualmente está el Ministerio de Trabajo. Sin embargo, tras algunos cambios, el proyecto se emplazó entre las avenidas Abancay y Nicolás de Piérola, lugar de su ubicación definitiva (figura 5).

Durante la década de 1950 el entorno urbano del edificio estaba conformado predominantemente por casonas antiguas de arquitectura colonial y neocolonial. El estilo de las edificaciones circundantes y el estado de conservación en el que se encontraban dieron lugar a comparaciones con el colosal Ministerio de Educación, que instauraba el incipiente estilo de la arquitectura moderna. Algunos medios escritos, como la revista *Caretas* y el diario *La Prensa*, pusieron en evidencia la gran disparidad entre una arquitectura y otra: «1951-1956: Frente al progreso San Marcos grita su impotencia» (*Caretas*, 5 de abril de 1956) o «Ministerio de Educación, símbolo de una política que debe irse para siempre» (*La Prensa*, 17 de julio de 1956). En el primer texto se compara la antigua casona de la Universidad de San Marcos con el gran edificio moderno, y resulta evidente la diferencia «entre lo caduco y lo vigente, entre la necesidad imperiosa y lo desorbitado» (*Caretas* 1956: 16).

La altura del edificio y su materialidad afirmaban la modernidad y el desarrollo nacional que buscaba instaurar el general Odría como imagen de su gobierno. A propósito de la construcción y posterior inauguración del edificio, fueron recurrentes noticias como las publicadas bajo los títulos «Veintidós pisos de Educación Nacional» (*La Prensa*, 9 de julio de 1956), «Edificio del M. de Educación. Gigante de acero y vidrio fue oficialmente inaugurado» (*El Comercio*, 18 de julio de 1956) o «Coloso de acero y concreto para ministerio de Educación Pública fue inaugurado esta mañana» (*El Comercio*, 17 de julio de 1956).

5 Peter Klarén menciona que «Odría una vez electo dio inicio a su programa de populismo militar. Al construir una relación paternalista, Odría esperaba evitar que el APRA o la izquierda movilizaran la población de las barriadas para presentar demandas radicales y tal vez violentas en contra del estado». Las obras del régimen de Odría generaron un boom en el empleo y la construcción en Lima (2004: 367).

**FIGURA 5**

Construcción del Ministerio de Educación Pública. Año 1953.
Fuente: Gunther y Mitrani 2013.

Tres estrategias arquitectónicas consolidaron la monumentalidad del Ministerio de Educación: la altura del edificio, la forma curva del volumen más alto y la variedad de formas del conjunto. Estas características, planteadas por el arquitecto Enrique Seoane Ros, generaron un edificio singular nunca antes visto en la ciudad. Si bien no es irrefutable que estas estrategias hayan sido proyectadas bajo la intención representativa del gobierno de Odría de crear un edificio-monumento, el resultado del proyecto final generó un gran impacto en la ciudad y, efectivamente, aún simboliza las intenciones políticas de aquel régimen (figura 6).

En cuanto a la altura del edificio, de más de ochenta metros, cabe decir que esta dimensión fue evolucionando a lo largo del proceso proyectual, especialmente el volumen central, que fue agrandándose poco a poco: en un primer momento contaba con doce pisos, luego pasó a quince, posteriormente a diecisiete, y en el proyecto final se determinó que tendría veintidós niveles. Según José Bentín, varias modificaciones proyectuales surgieron de requerimientos del propio general Odría (1989: 186), con el precedente, además, de que, según narra Luis Miró Quesada, Odría «comentó que la horizontalidad era femenina y la verticalidad masculina; masculino, dijo, como el Ministerio de Educación, que venía de terminarse» (1987: 47). Por ello, resulta

**FIGURA 6**

Monumentalidad del Ministerio de Educación. El Arquitecto Peruano, n.º 228, julio de 1956.

fácil inferir que este gobernante fue el gestor de la predominancia vertical del edificio como una herramienta para comunicar la imagen de su poder.

La forma curva del volumen central más alto es una estrategia que le otorga particularidad al proyecto y refuerza su carácter monumental, ya que, al distinguirse formalmente en la trama urbana, se convierte en un hito por su singular volumetría. Esta concavidad es una huella de la ambiciosa propuesta que a mediados de 1950 Odría le había encargado a Seoane, quien proyectó una gran plaza oval conformada por dos edificios públicos similares en la intersección de las importantes avenidas Abancay y Nicolás de Piérola (Bentín 1989: 190). Estos edificios serían el Ministerio de Educación y otro al frente de este, que ya se había empezado a construir; sin embargo, el proyecto quedó frustrado ante la llegada al poder, en 1956, del presidente Manuel Prado y Ugarteche.

Así, la monumentalidad del edificio ubicado en el Centro Histórico, rodeado de edificaciones de pequeña escala que, por contraste, engrandecían la representación del poder político, se consolidó mediante estrategias proyectuales que lo diferenciaron y particularizaron, como la altura del edificio, la forma curva del volumen central y las diferentes volumetrías del conjunto, materializando así el discurso político de Odría y representando el desarrollo creciente de la educación nacional.

Civismo como doctrina

El arquitecto Fernando Belaunde Terry, líder del partido político Acción Popular, instituyó y difundió el discurso de «el Perú como doctrina», que tenía como principal fundamento la revalorización del territorio peruano y de la organización social del antiguo Perú, para reinterpretarlos en la sociedad

**FIGURA 7**

Vacío urbano tras la demolición de la Penitenciaría de Lima. Fuente: Servicio Aerofotográfico Nacional (1965).

moderna. Según su principal ideólogo, Francisco Miró Quesada Rada, este discurso político «pretende ser una respuesta a la dominación producto del choque entre culturas, un intento por responder a los imperialismos europeos; pero no significa que desconozca los aportes positivos de la cultura occidental en el contexto de la moderna sociedad peruana» (1990: 302).

En 1963, antes de ser elegido presidente de la república, Belaunde ya había desarrollado el planteamiento de una estructura urbana en la que incorporaba conceptos de la organización social y territorial del antiguo Perú, como «el ayllu incaico», y también definiciones de teoría moderna sobre la «unidad vecinal» (Belaunde 1954: s/p). Teniendo como base esta estructura se evidenció la importancia de un centro cívico para la ciudad, idea manifestada en un artículo de *El Arquitecto Peruano* publicado en la sección Puntos de Vista: «La necesaria creación de los Centros Cívicos», tentativamente escrito por Belaunde.⁶ En ese artículo se plantea que, aun sin tener los fondos necesarios para la construcción de estos edificios, el Estado debía tener anteproyectos que les aseguraran un buen emplazamiento, amplitud y buena accesibilidad; asimismo, la necesaria implementación de un plan regulador, a largo plazo, que considerara los edificios destinados a consolidar el más grandioso centro cívico (1943: s/p), acciones que posteriormente asumirá Belaunde, durante su primer mandato, mediante la convocatoria al concurso arquitectónico del Centro Cívico.

Uno de los precedentes que influyeron en el planteamiento de este conjunto arquitectónico son los esquemas para el Plan Piloto de 1949, elaborados por José Luis Sert y Paul Lester Wiener, quienes consideraban que era necesario demoler y reubicar la Penitenciaría de Lima y la Cárcel Departamental de Varones para reemplazarlos por un centro cívico, en busca de la centralización de las actividades oficiales del

⁶ Generalmente, la sección Puntos de Vista contenía una reflexión introductoria para cada edición mensual. Si bien no estaba firmada, se presume que la autoría, directa o indirectamente, recaía en Fernando Belaunde, director de la revista durante el período 1937-1963.



FIGURA 8
Presidente Fernando Belaunde durante evaluación del concurso del Centro Cívico. Fuente: Archivo Fotográfico Fernando Belaunde Terry.

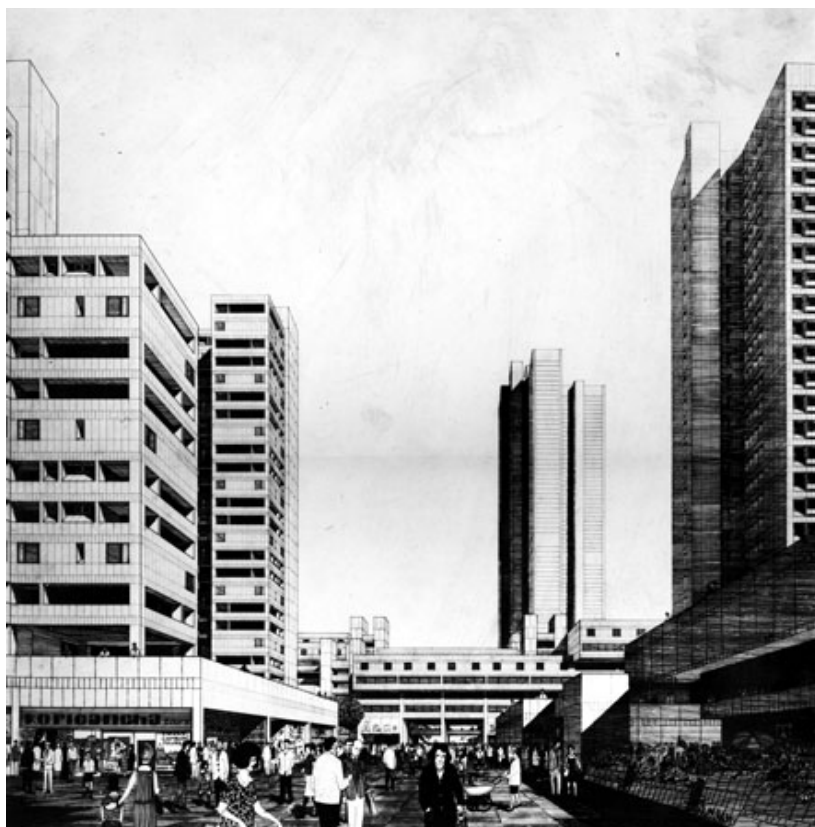


FIGURA 9
Monumentalidad del Centro Cívico. El Arquitecto Peruano, n.º 342, agosto de 1966.

Estado que, por las necesidades propias del desarrollo urbano, se habían ido desplazando hacia el sur de la ciudad.

En 1962 se concretaría la idea esbozada en el Plan Piloto, tras la demolición de la Penitenciaría de Lima (figura 7) y, luego, la llegada de Fernando Belaunde Terry al poder (1963). En la mitad de su período gubernamental, agosto de 1966, el presidente convocó un concurso arquitectónico para construir un centro administrativo comercial —conocido como «centro cívico»—, que contaría con tiendas, oficinas, departamentos, sede para congresos y certámenes, cine-teatro y un hotel (figura 8).

Al mantener el emplazamiento delimitado por el Plan Piloto se cristaliza uno de los medios de representación del gobierno de Belaunde: la idea de generar un nuevo centro de la ciudad de Lima a partir de un edificio cívico y moderno que concentrara diversas funciones para la metrópoli. Además, en oposición a las connotaciones eclesiásticas y oligárquicas que simbolizaba el antiguo centro (Ludeña 2002: 58), Belaunde busca un nuevo *centro cívico* para la ciudad como proyecto de una incipiente etapa social democrática que se enfocaba en una nueva representación de la nación.

De este modo, la connotación simbólica del proyecto se consolida a partir del cambio del uso del edificio y del impacto urbano que genera. Se establece un edificio de carácter cívico en el terreno donde hubo un edificio penitenciario durante casi un siglo (1858-1962); y si bien a mitad del siglo XIX se consideraba parte de la zona periférica de la ciudad, a inicios de la década de 1960 ya era una zona céntrica, de tal modo que el edificio penitenciario resultaba ajeno e inconexo a las dinámicas urbanas de su entorno. Por ello, la implementación de un proyecto que congregaría actividades comerciales, administrativas, residenciales y de entretenimiento significaría un gran impacto y desarrollo para la ciudad.

Una de las principales cualidades del proyecto ganador, elaborado por los arquitectos Córdova, García Bryce, Málaga, Pérez León, Williams, Ortiz, Llona, Crousse, Páez y Núñez, es la monumentalidad del conjunto, que representa las aspiraciones del Estado. De acuerdo con Sharif Kahatt, cuando el arquitecto Belaunde llegó al poder político «superó la legislación y se dirigió directamente a las obras. Para cada campo construyó una obra monumental que pudiera representar grandilocuentemente el desarrollo nacional» (2015: 207).

Esta monumentalidad difiere, sin embargo, de la mostrada por Odría en el Ministerio de Educación, ya que se redefine a partir del carácter cívico del edificio, lo cual se evidencia en el planteamiento de estrategias espaciales y volumétricas para incentivar nuevas relaciones entre sujetos modernos de la metrópoli. Así, «en busca del sentido de comunidad en la metrópoli, se exploraban nuevas formas urbanas que propiciarían la interacción social. Con las ideas del Centro Cívico y la unidad vecinal se buscaban nuevas experiencias atemporales en los espacios de la modernidad» (Kahatt 2015: 207). De este modo, la experiencia monumental se desarrolla a partir de volúmenes con diferentes programas, a diferentes escalas; grandes plazas, como

7 La denominación experiencia monumental corresponde a Sharif Kahatt, quien la emplea en *Utopías construidas* (2015: 407-408).

espacios públicos donde se generan nuevas relaciones sociales, y que funcionan como espacios de aproximación para el peatón; y calles interiores como continuidad del entorno, en diferentes niveles y relacionadas con el territorio (figura 9).⁷

Se puede distinguir el Centro Cívico, entonces, como representación del gobierno democrático de Fernando Belaunde, quien, al plantear un nuevo centro de la ciudad de Lima tomando como base su visión, apostó por el carácter cívico y moderno de la ciudad. Asimismo, este valor simbólico se consolida a partir de la preexistencia edificada en el terreno de emplazamiento, al cambiar de un edificio penitenciario a uno cívico, con lo que se generó una revalorización del entorno.

Aporte a la modernización urbana

La arquitectura pública como representación del poder —planteada en los discursos políticos— forma parte de la modernización urbana del siglo XX. La Plaza San Martín, el Ministerio de Educación y el Centro Cívico fueron herramientas de representación política de los períodos gubernamentales de Augusto B. Leguía, Manuel A. Odría y Fernando Belaunde Terry, y por medio de estas obras públicas se desarrollaron nuevas estrategias urbano-arquitectónicas de representación que, al mismo tiempo que se alineaban con intereses políticos específicos, generaron un gran aporte a la ciudad.

En este sentido, la Plaza San Martín, con el carácter cívico de su borde edilicio, forjaba el «espíritu nacional» de la Patria Nueva: edificios accesibles para las nuevas clases sociales, en oposición a otros espacios urbanos consolidados donde se priorizaban los poderes políticos o religiosos. Además, la disposición espacial de la plaza alude a una valorización y perspectiva de la expansión urbana idealizada por Leguía, en la medida en que incorporó al diseño las avenidas circundantes, para su disposición espacial, y lo logró sin excluir su identidad como plaza autocentrada.

El Ministerio de Educación, uno de los tantos edificios construidos durante el régimen de Odría, adquiere su valor representativo por la monumentalidad del edificio. Ubicado en el Centro Histórico de Lima —el único edificio de las obras «odriistas» de tal envergadura en dicho espacio—, repotencia su valor simbólico a partir del contraste con su entorno urbano, e incorpora características arquitectónicas, como la altura, la forma curva del volumen más alto y la diferencia de volumetrías del conjunto, para generar una imponente imagen representativa del desarrollo de la educación nacional.

Respecto al Centro Cívico, la idea de replantear un centro de la ciudad de connotación eclesiástica y oligárquica para generar un centro cívico representa la perspectiva democrática que Belaunde proclamaba. Además, trasladar el centro al lugar donde anteriormente se ubicaba la Penitenciaría de Lima refuerza su valor simbólico, al mutar de un edificio carcelario en uno cívico. Con esto se reconfiguran las dinámicas urbanas, ya que la penitenciaría era un edificio que suscitaba repulsión y,

en cambio, el Centro Cívico fue un conjunto arquitectónico que atrajo a la población. Por otro lado, también se presentan implicancias formales y espaciales referidas a la monumentalidad cívica del conjunto, como una representación del desarrollo nacional que promovía Belaunde: con la torre de treinta pisos se instaura una nueva escala urbana, al pasar de un edificio de altura baja al edificio más alto del Perú de ese entonces.

Así, las estrategias urbano-arquitectónicas de representación, como el carácter cívico, la monumentalidad y el planteamiento de un nuevo centro, instauran una manera de ejercer política a través de lo edificado. En un primer momento, se plantea un nuevo tipo de espacio urbano orientado hacia las nuevas clases urbanas, separándose de la «aristocracia»; luego se manifiesta monumentalmente representando el desarrollo de la educación nacional de la época; y más tarde se replantea el centro de la ciudad basándose en un edificio cívico y moderno. En tal sentido, se puede entender esta arquitectura pública como «hitos políticos» en el desarrollo de la ciudad y en la memoria colectiva, expresión que alude al carácter de sus edificaciones como puntos de referencia arquitectónicos en la esfera política y pública.

Bibliografía citada

ARCHIVO FOTOGRÁFICO FERNANDO BELAUNDE TERRY

1974 «Las obras del presidente Fernando Belaunde Terry en maquetas». *Repositorio Institucional de la Universidad San Ignacio de Loyola*. Consulta: 10 de junio de 2019. <http://repositorio.usil.edu.pe/handle/123456789/748>

BASADRE, Jorge

1970 *Historia de la República del Perú*, tomo XIII. Lima: El Comercio.

BAYÓN, Damián y Paolo GASPARINI (editores)

1977 *Panorámica de la arquitectura latino-americana*. Barcelona: Blume.

BELAUNDE, Fernando

1954 «El planeamiento en el antiguo y moderno Perú». *El Arquitecto Peruano*, n.º 203, junio, s/p, Lima.

BENTÍN, José

1989 *Enrique Seoane Ros: una búsqueda de raíces peruanas*. Lima: José Bentín Diez Canseco.

CARETAS

1956 «1551: 1956: Frente al progreso San Marcos grita su impotencia». *Caretas*, Lima, 5 de abril.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2004 *Historia del Perú contemporáneo*. Tercera edición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

COTLER, Julio

2005 *Clases, Estado y nación en el Perú*. Tercera edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

EL ARQUITECTO PERUANO

1943 «La necesaria creación de los centros cívicos». *El Arquitecto Peruano*, n.º 70, mayo, s/p, Lima.

1956 «Ministerio de Educación Pública». *El Arquitecto Peruano*, n.º 228, julio, s/p, Lima.

1966 «El Centro Cívico. Concurso de época. Proyecto ganador». *El Arquitecto Peruano*, n.º 342, pp. 20-36, Lima.

EL COMERCIO

1956a «Edificio del M. de Educación. Gigante de acero y vidrio fue oficialmente inaugurado». *El Comercio*, Lima, 18 de julio.

1956b «Coloso de acero y concreto para ministerio de Educación Pública fue inaugurado esta mañana». *El Comercio*, Lima, 17 de julio.

GARCÍA BRYCE, José

1977 «Perú». En Damián Bayón y Paolo Gasparini (editores), *Panorámica de la arquitectura latino-americana*, pp. 158-175. Barcelona: Blume.

- GORELIK, Adrián
2013 «Sobre la imposibilidad de (pensar) Brasilia». En Gisela Heffes (editora), *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*, pp. 359-387. Madrid: Iberoamericana.
- GÜNTHER, Juan
1983 *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.
- GÜNTHER, Juan y Henry MITRANI
2013 *Memorias de Lima*. Lima: Los Portales.
- GUTIÉRREZ, Ramón
1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- KAHATT, Sharif
2015 *Utopías construidas: las unidades vecinales de Lima*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- KLARÉN, Peter G.
2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Traducción de Javier Flores. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LA PRENSA
1956 «Veintidós pisos de Educación Nacional». *La Prensa*, Lima, 9 de julio.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnano
2001 «Berlin Modernism and the Architecture of the Metropolis». En Terence Riley y Barry Bergdoll (editores), *Mies in Berlin*, pp. 54-65. Nueva York: Abrams.
- LEGUÍA, Augusto Bernardino
1924 «Mensaje del presidente del Perú, general de división Augusto Bernardino Leguía Salcedo al Congreso Nacional, el 12 de octubre de 1924». *Congreso de la República del Perú. Mensajes presidenciales*.
http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_12_octubre_1924
- LIERNUR, Jorge Francisco
2008 *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- LOSSIO, Jorge
2015 «El Ochenio de Odría (1948-1956)». En Carlos Contreras (Editor). *Perú. Mirando hacia adentro, 1930-1960*, tomo 4. Barcelona: Taurus, pp. 73-78.
- LUDEÑA, Wiley
2001 «Fernando Belaunde Terry y los inicios del urbanismo moderno en el Perú». En Proyecto Historia UNI (editores), *Construyendo el Perú II. Aportes de ingenieros y arquitectos*, pp. 245-286. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- 2002 «Lima: poder, centro y centralidad: del centro nativo al centro neoliberal». *Eure*, vol. XXVIII, n.º 83, pp. 45-65. Santiago de Chile.
- 2003 «Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición». En Luis Eduardo Wuffarden (editor). *Manuel Piqueras Cotoquí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, pp. 193-242. Lima: Museo de Arte de Lima
- MARTUCCELLI, Elio
2006 «Lima capital de la patria nueva: el doble centenario de la independencia del Perú». *Apuntes. Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, vol. 19, n.º 2, pp. 256-273. Lima.
- MEJÍA, Víctor
2013 *Prefiguración de la plaza San Martín y su monumento (1899-1921)*. Tesis de maestría en Historia del Arte. Lima: Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MIRÓ QUESADA, Francisco
1990 «La ideología de Acción Popular». En Alberto Adriansén (editor), *Pensamiento político peruano 1930-1968*. Lima: Desco.
- MIRÓ QUESADA, Luis
1987 «Inicios de la arquitectura moderna en Lima». *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 23, pp. 41-47, Lima.
- MONTANER, Josep Maria
1999 «La arquitectura en Latinoamérica». Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, pp. 768-788. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUNTAÑOLA, Josep
1980 *Topogénesis Tres. Ensayos sobre la significación en la arquitectura*. Barcelona: Oikos-tau.

ODRÍA, Manuel

1952 «Mensaje del presidente del Perú, general de División Manuel A. Odría Amoretti al Congreso Nacional, el 28 de julio de 1952». *Congreso de la República. Mensajes presidenciales*. http://www.congreso.gob.pe/participacion/museo/congreso/mensajes/mensaje_nacion_congreso_27_julio_1952

OFICINA NACIONAL DE PLANEAMIENTO URBANO (ONPU)

1949 *Plan Piloto de Lima*. Lima: Gráfica T. Seuch.

PEASE, Henry y Gonzalo ROMERO

2013 *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

SUDJIC, Deyan

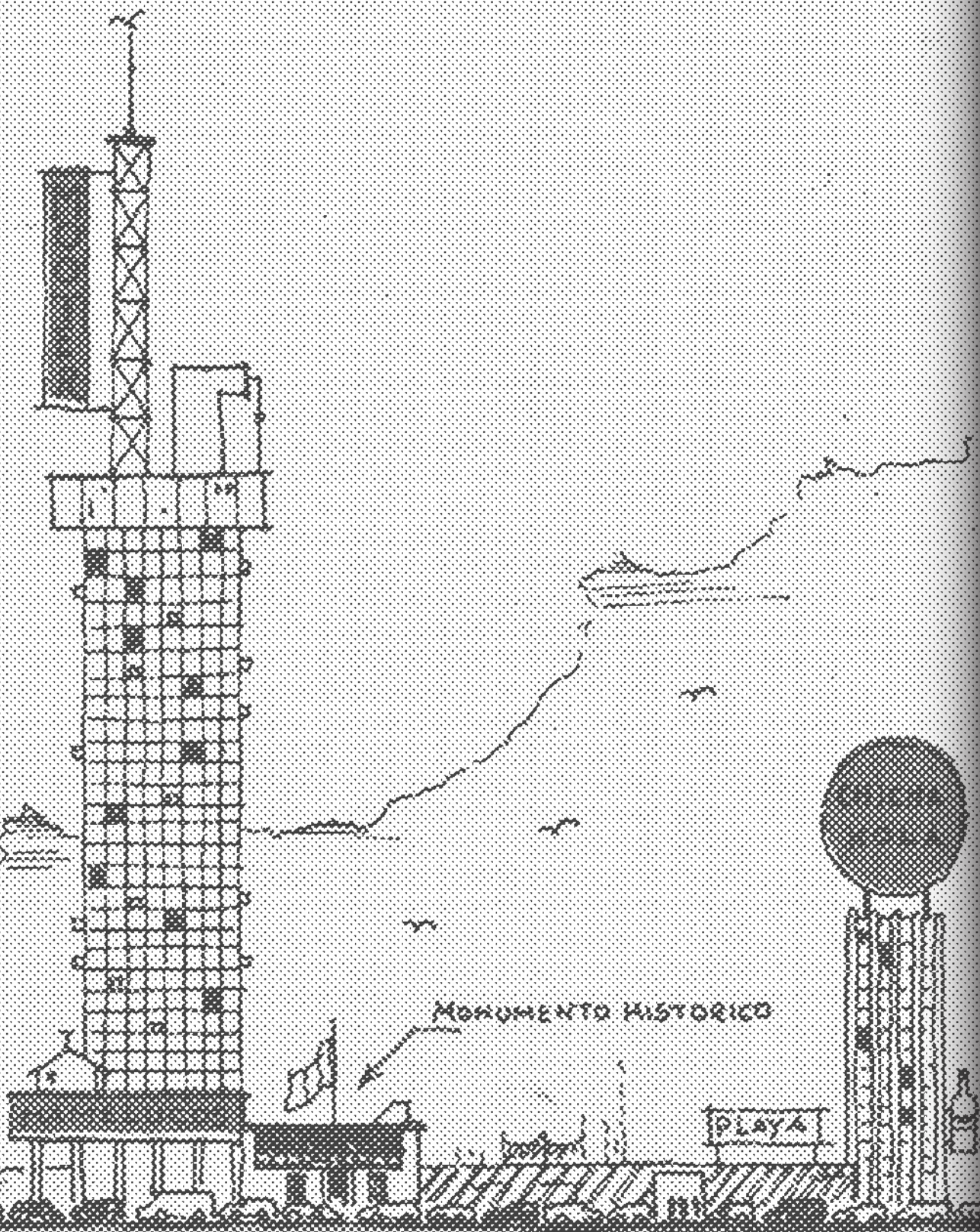
2007 *Arquitectura del poder*. Traducción de Isabel Ferrer Marrades. Madrid: Ariel.

VARIEDADES

1921 «Edición del centenario 1821-1921». *Variedades*, n.º 700, julio, s/p. Lima.

ZAPATA, Antonio

1995 *El joven Belaunde: historia de la revista El Arquitecto Peruano, 1937-1963*. Lima: Minerva.



MONUMENTO HISTORICO

PLAYA

HÉCTOR VELARDE

Una labor crítica a través del arte gráfico

Tabata Paredes Córdor

Resumen

La consolidación de la práctica de la arquitectura moderna en el Perú trajo consigo distintos problemas, principalmente su integración al contexto urbano. En el ámbito de la arquitectura y el urbanismo hubo distintas posturas en cuanto al desarrollo de la ciudad y cómo esta debía responder al paradigma moderno. En este sentido, resulta importante analizar la labor de Héctor Velarde debido al valor de su crítica a los cambios urbanos, haciendo uso de herramientas que le ayudaran a transmitir estas observaciones a los ciudadanos. La gráfica y su apoyo en el humor le permitirán presentar temas sobre arquitectura, urbanismo y sociedad de una forma sencilla, desprendida de tecnicismos disciplinares. Este artículo busca analizar esta labor crítica reflejada en cinco caricaturas sobre temas relacionados estrechamente a los cambios de la ciudad de Lima en la primera mitad del siglo XX, en un contexto de grandes transformaciones culturales, sociales y urbanas.

Palabras clave: Héctor Velarde, caricaturas, humor, gráfica, crítica.

Abstract

The consolidation of the practice of modern architecture in Peru prompted different problems, but above all, its integration to the urban context. In the architectural and urban realms, different stances were taken regarding the development of the city and how to deal with modern paradigm. In this sense, it is important to analyze Héctor Velarde's work due to the value of his critique to the process of modernization of urban spaces. The graphic and artistic expression of his cartoons, including his ironic point of view, were fundamental elements to present the problems of architecture and urbanism in a simple way, more comprehensible to society. This article seeks to develop an analysis of Velarde's work of critique reflected in five cartoons with themes closely linked to the transformations of the city of Lima in the first half of the twentieth century, particularly, in the process of cultural and urban modernization.

Tabata Paredes Córdor

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP. Su proyecto de tesis, sobre regeneración urbana de una zona industrial en abandono, obtuvo la calificación "sobresaliente". La autora agradece al apoyo de Marta Cisneros Velarde. Desarrolló el presente artículo durante el ciclo académico 2017-2.

Keywords: Héctor Velarde, cartoons, humor, graphics, criticism.

HÉCTOR VELARDE

Una labor crítica a través del arte gráfico

Tabata Paredes Córdor

Introducción

Es sabido por todos que la risa ayuda a liberar tensiones, como ocurre cuando somos testigos de algún acto gracioso o vemos una figura divertida y nuestra mente produce sentimientos de alivio y libertad. No importa el estado en el que se encuentre la persona, lo risible siempre tendrá la capacidad de generar un cambio de emociones que provocará satisfacción. Sin embargo, lo gracioso puede tener diferentes consecuencias, ligadas a la capacidad de hacer trabajar a la mente. Tenemos, así, un humor cuyo fin último no es solo causar gracia, sino también lograr una reflexión por parte del receptor.

La comicidad y el humor no se ubican a un mismo nivel, debido a que la primera es mucho más simple que el segundo: lo cómico solo hará reír, por ser manifestación de algo absurdo, sin llevar a reflexión y obteniendo como resultando una «risa fácil».¹ El humor va a permitir que el receptor piense y se vea obligado a hacerse un cuestionamiento sobre el tema que le plantean, para entenderlo del todo. En este sentido, el humor es más sofisticado, ya que requiere que el receptor tenga una base conceptual por lo menos mínima sobre el tema que está siendo objeto de dicho humor. La ironía o la advertencia acerca de una incongruencia, que invitan a la reflexión en cuanto exigen mirar la situación desde otro ángulo, lo hacen superior a la comicidad (Romero 2009: 13-14).

Sobre el origen del humor, tomaremos como referencia la teoría de la incongruencia de Arthur Schopenhauer. La advertencia de una incongruencia, sostiene el filósofo, hace posible lo humorístico; una incongruencia entre el tema abordado en el acto risible y la realidad de este. De esta manera,

¹ Por ejemplo, si un individuo le muestra a su receptor una expresión facial graciosa con el fin de hacerlo reír, lo más seguro es que logre su objetivo. Cabe mencionar que esto resultará siempre y cuando ambos compartan el mismo sentido de lo gracioso.

[...] la causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción del que ríe, tanto más intensa será la risa (citado en Sosa 2007: 12).

El humor, entonces, se usará para transmitir mensajes y hacer que el público piense dos veces sobre el problema presentado. Esta ventaja del humor será aprovechada por ciertos artistas, con el fin de dar a conocer y llamar la atención sobre temas de la coyuntura. En el caso de la arquitectura, Héctor Velarde, a través de la caricatura y el humor, planteó en su momento un llamado de atención sobre la situación de la ciudad de Lima ante el desarrollo de la arquitectura moderna en el Perú. El objetivo de esta investigación es, precisamente, analizar estos trabajos de Velarde, que nos muestran la faceta crítica y humorística —poco abordada en el ámbito de su especialidad— de uno de los mayores exponentes de la arquitectura peruana del siglo XX.

Héctor Velarde, hijo del diplomático peruano Hernán Velarde Diez Canseco, viajó desde una edad temprana por distintos lugares del mundo, como consecuencia natural del empleo de su padre. Cursó estudios superiores de arquitectura en París, en una época en la que la *École des Beaux-Arts* recibía año tras año al mayor número de jóvenes con deseos de convertirse en artistas. Contrario a esto, Héctor Velarde optó por recibirse en la *École Spéciale des Travaux Publics*, por lo que se verán claras diferencias entre su producción arquitectónica y la de sus contemporáneos, además de haber contribuido a su formación como humorista, humanista, escritor y pensador. Debido a esto, cumplirá un rol importante en el desarrollo de la arquitectura peruana al contribuir con un enfoque fuera de lo común. El arquitecto Velarde resaltaré por su versatilidad en cuanto a producción arquitectónica.

Luego del centenario de la independencia del Perú en 1921, entre grupos de intelectuales surgieron interrogantes sobre qué era lo peruano y cómo nos identificábamos. En el campo arquitectónico se inició la búsqueda de una identidad que representara al país, ya que, hasta ese entonces, debido a la conquista española, el Perú era tan solo receptor de estilos practicados en países europeos. Producto de esto, surgieron diversos estilos que buscaban adaptar —y recuperar, mas no reinterpretar— lenguajes y elementos coloniales y prehispánicos, entre otros, a nuevos sistemas constructivos, en el afán de encontrar esta identidad en el pasado.

Héctor Velarde, que había iniciado su práctica en Lima en 1930, no rechazaba estos nuevos estilos, sino que intentaba emplearlos en el contexto que le parecía adecuado. Procura ser asertivo, al emplear tanto principios de diseño propios de la modernidad incipiente de la época —y sin el empleo de ornamentos—, como de los ya mencionados. Además, no realizó un completo desligue entre estos dos, sino que, en ocasiones, buscará complementarlos cuando crea necesario. Este ir y devenir estilístico marcará su obra arquitectónica y revelará su capacidad de enfrentarse a cambios. Tal y como señala el historiador Ramón Gutiérrez, «El ideario que plantea Velarde empezó a ser un pensamiento de síntesis que buscaba la compatibilidad entre la modernidad y la tradición; pero también entre la técnica y la historia; esa idea de una vanguardia con tradición, una historia que es la propia y no la general va marcando muy claramente una visión humanística de carácter geocéntrico» (2013: 22).



FIGURA 1
«Los copiones». Reproducido
de Cisneros 2005a.

Se puede ver, entonces, de acuerdo con esto, un Velarde «moderno», que luego regresará al neocolonialismo y al academicismo cuando lo considere pertinente. Por lo tanto, no se preocupará por definir una arquitectura original o de estilo propio, sino una que se adecúe al espacio y al tiempo sin atarse a estos paradigmas transitorios, y respondiendo a cada proyecto.

Debido a este enfoque estilístico imparcial, Velarde se enfrentó dialécticamente con distintas personas, especialmente con los miembros de la Agrupación Espacio, a causa de opiniones sobre algunas de sus obras y de otras de la arquitectura emergente en Lima. Guiada por los ideales de no regresar al pasado, esta agrupación proyectaba de una manera radical, que consistía en borrar cualquier rastro colonial y abrirle paso a un tiempo

totalmente nuevo: lo moderno. Contrario a esto, Velarde no proyectaba un enfoque que buscara desligarse del todo del pasado, y es así como surgieron las disputas. Estos enfrentamientos van a poner de manifiesto la prudencia de Velarde, quien no toma ninguna posición radical y, en cambio, elige la que le parece adecuada al contexto de cada proyecto. Nunca dará vuelta atrás en cuanto a su postura; se mantendrá firme.

Además de su labor como arquitecto, Velarde destacó también como escritor y ensayista. Es uno de los primeros en escribir sobre la historia de la arquitectura en el Perú, en su libro *Arquitectura peruana*, publicado en 1946. Mantuvo, además, una columna en el diario *El Comercio*, en la que escribía sobre la coyuntura; y se publicaron libros de ensayos de su autoría, en los cuales presentó su postura frente a la situación de Lima. Asimismo, publicó en ocasiones material gráfico en el que hacía mofa de distintas situaciones urbanas y arquitectónicas. Serán sus caricaturas, poseedoras de un toque humorístico, las que ayudarán a que su perspectiva de la ciudad se asimile y se entienda mejor, alejándose de tecnicismos, pero siempre mostrando el problema de fondo. Héctor Velarde siempre va a buscar transmitir su pensamiento y su perspectiva de la ciudad, tanto como otros ensayistas y escritores de su época, pero complementándolos con su formación como arquitecto y humanista (Cisneros 2015a: 194). Lleno de nostalgia y con cierta urgencia, llamará la atención sobre los cambios de Lima.

El humor que usa Velarde en su obra gráfica va a brindarle la efectividad que necesitaba. Resulta importante este punto humorístico y de ironía, dado que nos permite entender el pensamiento del arquitecto y poner en evidencia ciertas prácticas absurdas que se cometían en la ciudad. La gráfica siempre será más rápida de asimilar que un texto, además de llegar a todo tipo de público, y esto Velarde lo aprovecha para difundir temas sobre arquitectura y ciudad en caricaturas que juzgan lo que sucede según leyes arquitectónicas elevadas al delirio (Gómez de la Serna 1940). El humor le ayudó a lograr el objetivo de transmitir de manera didáctica la importancia de estos temas.

Al trabajo gráfico humorístico de Velarde le podemos aplicar la teoría de la incongruencia antes expuesta. El arquitecto presenta la realidad de Lima vista a través de sus ojos, una mirada a la que le añade un toque risible e irónico. Hace esto para poner a las personas en alerta ante una incongruencia que escapa del lienzo de la caricatura. Lo incongruente se ubica, en primera instancia, entre la realidad enfrentada a su representación en la caricatura; y en segunda instancia, en la arquitectura limeña enfrentada a su contexto. La práctica de los ideales modernos en una ciudad que «no estaba preparada» para estos, así como el regreso de un estilo basado en productos del pasado, era incongruente. Es ante esto que podemos afirmar que Héctor Velarde no era un cómico, sino un personaje que buscaba que el ciudadano común, aquel que ignoraba y tomaba como natural la situación de Lima, se diera cuenta y se pusiera en alerta. Por ello, resulta injusto encasillarlo como humorista, dado que Velarde era, sobre todo, un humanista que transmitía pensamientos a través del humor.

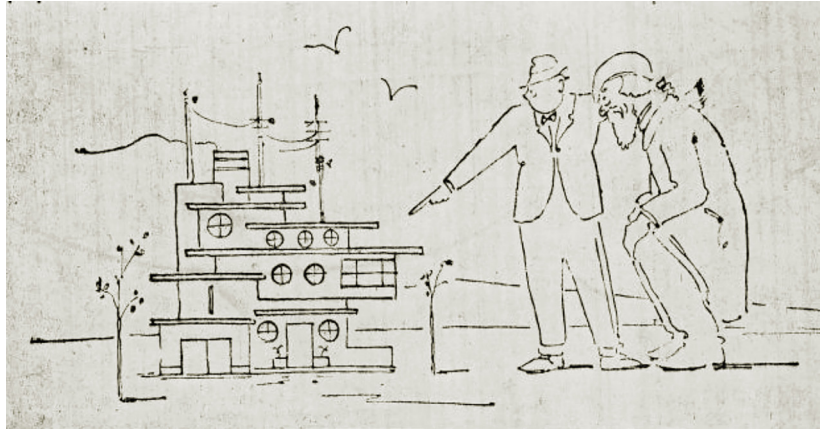


FIGURA 2
«Lo buque». Reproducido de Cisneros 2005a.



FIGURA 3
«Lo Tudor». Reproducido de Cisneros 2005a.

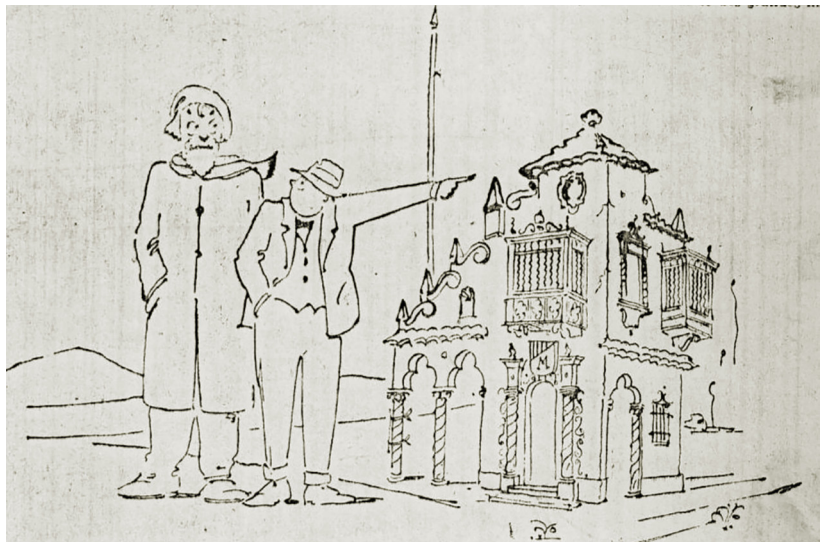


FIGURA 4
«Lo colonial». Reproducido de Cisneros 2005a.

Sobre la base lo expuesto, en lo que sigue se realizará un análisis temático de la obra crítica gráfica de Héctor Velarde, buscando estas incongruencias y entendiendo su humor. Para ello, tomaremos en cuenta caricaturas de su autoría destinadas a la difusión pública y/o las que están referidas a la arquitectura, la ciudad y la sociedad.

Sobre arquitectura

En la obra de Héctor Velarde se percibe su urgencia por acusar las incoherencias de las prácticas arquitectónicas de su época; en muchos de sus textos y publicaciones se refiere al problema de los estilos arquitectónicos de aquel tiempo. En una publicación para el diario *El Comercio*, de título «Patología arquitectónica», nos advierte de lo preocupante que resulta la copia de estilos y la falta de originalidad de las nuevas edificaciones: «Los organismos normales, correctos son muy pocos... Se quiere llegar a la originalidad y se llega a la patología. Es inevitable en algunos casos. La familia [El cliente] lo exige» (Velarde 1936). Así, llega a tildar esta repetición de elementos como una enfermedad que contagiaría a nuevas edificaciones, una práctica que se volvería común con el paso del tiempo.

Al igual que este artículo, tenemos la serie de tres caricaturas titulada «Bramante ha estado en Lima», también publicada en el diario *El Comercio*, en 1937. (figuras 1, 3 y 4) Esta es, quizás, la caricatura que mejor expresa la condición de la arquitectura limeña de esos tiempos. La serie está acompañada de un ensayo, y Velarde se refiere al surgimiento de nuevos estilos en la práctica de arquitectura en la primera mitad del siglo XX.

En estas caricaturas se aprecia a Héctor Velarde, quien se representa como un personaje pequeño, con mirada preocupante y en una postura acusadora, a partir de la cual, según sus rasgos, se considera absuelto de las acciones que denuncia. Pero ¿quién es el personaje al que manifiesta esta acusación? Nada más y nada menos que el arquitecto y pintor renacentista Donato d'Angelo Bramante (1444-1514). Hay que recordar que Bramante fue el arquitecto encargado del planteamiento inicial de la basílica de San Pedro de Roma y uno de los más importantes exponentes de la arquitectura del Alto Renacimiento. Velarde representa a Bramante como un personaje de mayor tamaño, haciendo referencia a la trascendencia que tuvo en su época.

Resulta importante recalcar lo que significaban para el autor tanto Bramante como la arquitectura del Alto Renacimiento. Para Velarde, la arquitectura del Renacimiento va a ser la del equilibrio, aquella que él define como humanista, de pensamiento colectivo y libre de individualismos; y considera a Bramante como el artista que fue capaz de darle grandiosidad a su tiempo, de despojar de rastro florentino al Renacimiento en Roma. Rescata, además, el desarrollo que tuvo como tal al pertenecer a una época en la que la formación arquitectónica estaba dada por la observación y el continuo trabajo personal. De ahí su trascendencia, y la gran admiración de Velarde.

En las caricaturas vemos la expresión preocupada de Bramante, que se mantiene en las tres imágenes. Mientras tanto, su postura va cambiando: en la primera imagen se lo ve encogido, apoyado sobre sus rodillas, mientras que en las siguientes se muestra erecto y con las manos en los bolsillos. Esta última actitud nos muestra su gradual desconcierto e indiferencia ante las acusaciones de Velarde. Vemos incluso, en la última imagen, que su mirada está dirigida al personaje que acusa y ya no al objeto, y que uno de sus pies está girado hacia el lado opuesto, indicando el deseo de retirarse. Mientras tanto, Héctor Velarde muestra la misma expresión de urgencia en toda la secuencia; su postura es lo que varía. Gradualmente, Velarde va perdiendo contacto con el segundo personaje: comienza casi abrazando a Bramante y acaba, casi como el segundo, con una mano en el bolsillo, pero aún con la otra en gesto acusador.

¿Qué es lo que acusa Héctor Velarde? Señala una arquitectura cuyos estilos nacen de la adaptación de estilos internacionales o con la aparición de la arquitectura moderna en Lima. El estilo buque, por ejemplo, que recibe tal nombre por su analogía con las embarcaciones costeras (Bonilla 2012:7), resulta de la fusión entre el art déco y elementos geométricos con el «estilo internacional». La obra que nos muestra la caricatura se reconoce como de ese estilo por el simple hecho de tener ventanas circulares y elementos horizontales.

En la segunda imagen observamos el estilo Tudor medieval, practicado en ciertas casas limeñas totalmente desligado de su contexto. Se le añaden al edificio presentado por Velarde el escudo de familia del propietario, característico de la aristocracia limeña, dibujado sobre la puerta de ingreso, y un guiño que hace mofa de esto: un edificio extraído de un paisaje inglés que revela su ubicación real debido a la presencia de gallinazos sobre el techo y ropa tendida sobre el patio derecho.

Aparece, finalmente, «Lo colonial», que presenta quizás la ironía más fuerte de las tres viñetas. Ya no se trata de estilos internacionales, sino de un estilo propio traído de vuelta en un afán nacionalista. Hay que apuntar que la caricatura no lleva por nombre «Lo neocolonial», sino «Lo colonial». Velarde pone aquí de manifiesto la falta de conciencia que suponía adaptar un estilo propio a tiempos modernos. Tal y como muestra la caricatura, bastaba con que los edificios contaran con ciertos elementos de estilo colonial para que fueran considerados como tales. Velarde acusa la simple adopción de ornamentos y figuras sobre la reinterpretación de principios frente la búsqueda de una identidad en el pasado. En este sentido, lo que critica no es la existencia de estos elementos en los edificios, sino su utilización de manera arbitraria.

Por otro lado, el tamaño de los edificios no es un error de perspectiva. Al igual que el personaje de Héctor Velarde frente a Bramante, los edificios se ven pequeños debido a su falta de valor. El copiar estilos de otras partes del mundo sin criterio alguno o regresar a aquellos utilizados en el pasado desvaloriza al edificio, ya que se piensa en este como un objeto independiente de su contexto no solo físico, sino también temporal.

Velarde revela la discordancia geográfica mostrándonos edificios en medio de un desierto. Podría considerarse esto como el escenario abstracto de la ciudad de Lima, pero no solo eso: nos demuestra también que los respectivos entornos no guardan ninguna relación con los edificios.

Velarde utiliza, además, otro recurso para dar a entender su punto de vista y dejar en claro su propósito a manera de denuncia: se retrata en interacción con Bramante. Así, deja en claro que estas prácticas no son propias de él, sino de colegas. El hecho de ser el personaje que acusa lo libera de cualquier culpa y pone de manifiesto su discordancia.

Lo risible en estas caricaturas deriva de la presencia de Bramante. Siendo un gran arquitecto y artista de su época, Bramante desvaloriza lo que se creía correcto y usual en la búsqueda de un estilo que represente al país. Nos dice Cisneros, sobre el regreso al pasado:

Lima imita arquitecturas de hace cientos de años y las pinta para que parezcan de verdad. Él [Velarde] pone en evidencia esta realidad y la crítica argumentando que así no se respeta el pasado ni la tradición y tampoco se va hacia el futuro. Es una forma de realización del vacío, de la nada. Lo nuevo debe contener el espíritu del arquitecto y de su pueblo y en Lima lo nuevo asusta. Se le teme un poco a la vida (2015a: 110).

A Velarde no solo le preocupaba la situación de la arquitectura en cuanto a nuevas creaciones, sino también en cuanto a la conservación de edificios históricos, entendiéndola como la intervención sobre un monumento para que su proceso de deterioro natural se detenga o se retrase. En 1962-1963 Velarde integró la Comisión de Clasificación de Monumentos Coloniales y Republicanos, cuya creación fue una de las iniciativas de esa década referida al patrimonio histórico. Con esto se pensaba que el Perú impulsaría acciones concretas en cuanto a la conservación; sin embargo, el poco interés del Estado hizo que las iniciativas se quedaran en leyes generales, sin que se mencionaran las intervenciones para conservar o restaurar (Cánepa 1972). En 1970, Héctor Velarde acusa este problema en la caricatura «Restoration and conservation», para el diario *El Comercio* (figura 5).

La caricatura nos muestra la situación de los edificios históricos en lo referido a restauración y conservación. En cuanto a la restauración, cabe decir que una intervención debe tratar, de la mejor manera posible, de recuperar las características que ayuden a que el edificio pueda ser leído. Estos conceptos se relacionan con la cultura a la que el monumento pertenece, por lo que, en cualquier intervención, los factores de este tipo resultan esenciales para la toma de decisiones. No existen, por lo tanto, normas valederas sobre estos conceptos; se debe intervenir y diferenciar caso por caso, teniendo en cuenta las variables del lugar (Jokilehto 1999: 24).

En «Restoration and conservation» Velarde nos muestra el estado de abandono de edificios históricos; no solo un abandono físico, sino también cultural e histórico. Como lo muestran los carteles de la caricatura, existían grupos y colectivos que velaban por la preservación de

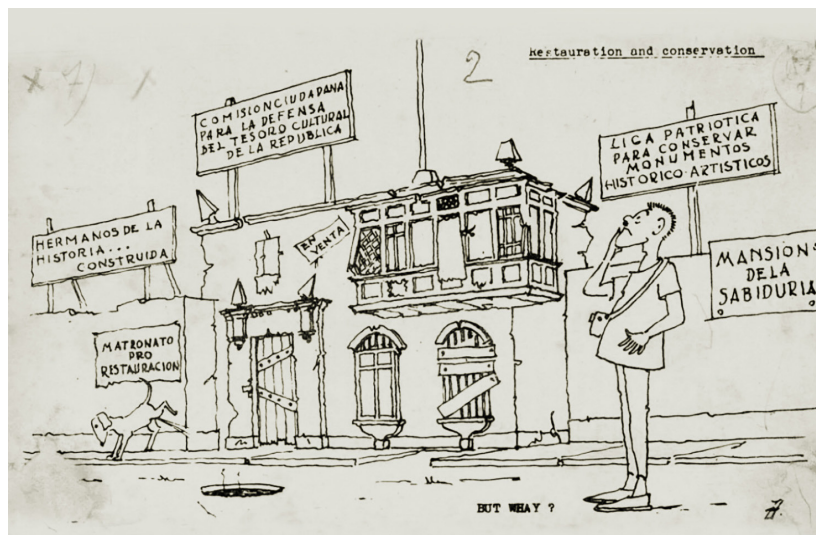


FIGURA 5

«Restauración y conservación». Reproducido de Cisneros 2005a.

monumentos, cuyas iniciativas quedaban, sin embargo, en el olvido, debido al desinterés del Estado en cuanto al patrimonio. Velarde alega una pérdida de sentido al exhibir estos carteles alrededor de un edificio que, por el balcón de madera y los elementos decorativos, podemos suponer de la época colonial de Lima.

Es importante destacar que solo queda en pie la fachada. La parte posterior se muestra rota, como si a la casa le faltara un pedazo. Las construcciones del lado se posan sobre la fachada, que se ve descuidada y con elementos rotos o a punto de romperse, marcando una clara indiferencia. También nos presenta maderas que bloquean cualquier tipo de acceso, en la entrada principal y las ventanas. Esto nos indica que se encuentra deshabitada y, como dice un cartel, «EN VENTA».

La labor de restauración de este edificio se deduce en la viñeta por la clausura del mismo. El bloqueo de accesos nos revela lo que se terminaba entendiendo, en aquella época, como *conservación* y *restauración*: alejar y negar cualquier intervención sobre el monumento arquitectónico, supuestamente para protegerlo. Sin embargo, esto solo da lugar al daño, por falta de mantenimiento y descuido. Las ideas de restauración y conservación, en este caso, tampoco proyectan la preservación del edificio ni su adaptación al contexto contemporáneo brindándole un nuevo uso o volviéndolo habitable para mantenerlo vivo.

Lo risible, en esta caricatura, radica en la incongruencia de los carteles: nos indican que hay grupos y organizaciones encargadas de velar por los monumentos, pero hasta la fachada de la casa se encuentra descuidada. El perro, en la parte inferior izquierda, contribuye con la ironía, ya que, al parecer, se encuentra haciendo *aguas menores* delante de los letreros. Hay, además, frente a la edificación, un buzón de desagüe destapado, del que emanan olores y elementos que deterioran la estructura. Todo, a pesar de la existencia de estos grupos que aparecen en los anuncios.

Lo que más resalta, sin embargo, es el personaje que observa esta situación: un hombre de apariencia extranjera, que mira con preocupación, acompañado de la frase «but why?». Proveniente de otra región del mundo, hablando otro idioma y formando parte de otra cultura, se pregunta qué pasa. La necesidad de apelar a un personaje extranjero proviene de la idea de reflejar una mirada nueva, que nos descubra lo que pasa desapercibido en nuestro día a día. En realidad, es Velarde quien se representa a sí mismo y señala el problema, como en todas sus caricaturas, pero tras una imagen que le permite explicar que lo que se hace no es correcto ni en el Perú ni en ninguna parte del mundo. Es Velarde quien se pregunta «pero ¿por qué?».

Sobre intervenciones urbanas

Desde la demolición de las murallas que cercaban el centro de la ciudad, Lima pasará gradualmente por un proceso de ensanche y prolongación de calles y avenidas principales. Esto, con el objetivo de permitir un mayor tránsito de vehículos motorizados y de hacer que toda la ciudad se conecte con el centro por este medio. Al aplicarse a avenidas y calles principales, los ensanches proyectaban la destrucción parcial de edificaciones que impedían la ampliación de la vía. Estas acciones trajeron consigo la modificación de calles y paseos peatonales, con el mismo fin: una mayor circulación de vehículos motorizados.

En 1948 los arquitectos y urbanista Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener llegaron al Perú para elaborar el Plan Regulador de Chimbote. Velarde va a enaltecer tanto el proyecto para Chimbote como las pautas de un Plano Piloto que trazaron para la capital del país. Este Plano Piloto alegaba a favor de la peatonalización de todo el casco histórico de la ciudad, y de hacer que quedara contenido y limitado en relación con la ciudad moderna que, en algún momento, se expandiría (Velarde 1949); sin embargo, había un plan más, al que Velarde denomina «Plano Bombardeo de Lima». Muchos años después, en 1965, y en el diario *El Comercio*, Velarde nos presenta una caricatura producto de la aprobación del «Plano Bombardeo» por sobre la obra propuesta de los urbanistas y arquitectos Sert y Wiener: «Calle en proceso de ensanche según reglamento» (figura 5).

Cabe agregar que las configuraciones del trazado estaban reglamentadas y eran ejecutadas bajo ciertas pautas, con el objetivo de volver a Lima una ciudad «moderna». Las reglamentaciones se habían iniciado antes, e iban en paralelo a la elaboración del Plan Piloto de la Gran Lima de 1949, el primer plan elaborado para la ciudad y que seguía muchos de los principios de la Carta de Atenas publicada por Le Corbusier en 1942. Este es el plan al que Velarde llamaba «Plano Bombardeo». Se imponía, así, la «modernización» de las calles a intervenir, así como la densificación de la ciudad en la zona centro, y otra serie de consecuencias que ponían en peligro el antiguo perfil de Lima (Ortiz 2012: 11-12).

De acuerdo con Héctor Velarde, estos ensanches eran inadecuados para la ciudad: el Centro Histórico de Lima tuvo, desde su planificación

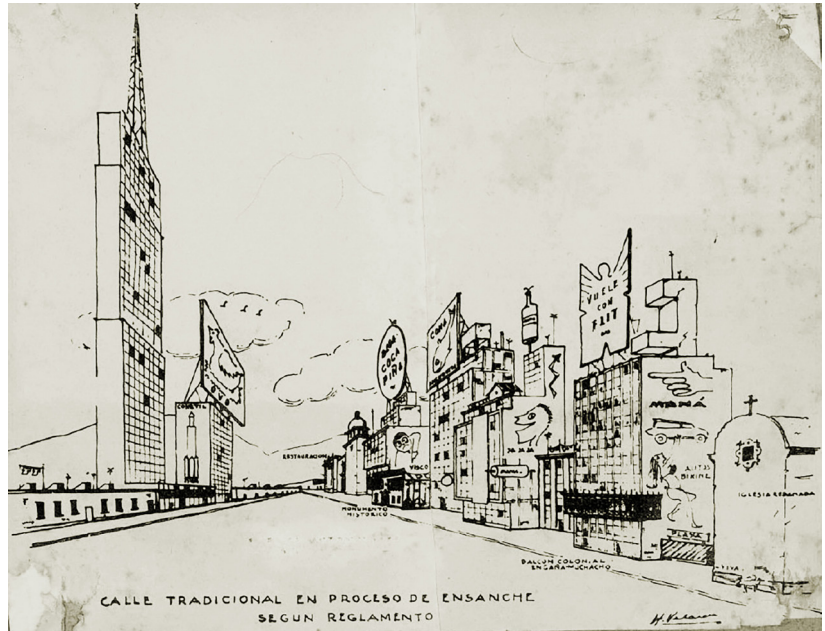


FIGURA 6

«Calle tradicional en proceso de ensanche según reglamento». Reproducido de Cisneros 2005a.

inicial, una escala pensada a nivel del peatón. Pretender la inserción del automóvil resultaba incongruente en una zona que no había sido planeada para eso.

«Calle en proceso de ensanche según reglamento» nos muestra ambos lados de una calle. En la zona izquierda se ven representados edificios de vivienda de un solo nivel, que se revelan como tales por las teatinas y la ropa tendida sobre sus techos. Al lado vemos edificios más altos; uno coloca sobre sí mismo un anuncio publicitario casi tan grande como el mismo edificio. La zona derecha repite lo descrito e introduce nuevos elementos en la composición. Los edificios que destacan en esta zona son los de mayor tamaño, siempre acompañados por anuncios publicitarios. En una escala menor aparecen edificios históricos sobre los que el autor hace una anotación para identificarlos; sin este recurso, pasarían desapercibidos para una primera mirada, debido a su falta de protagonismo.

Uno de los puntos que Velarde nos da a entender es que los protagonistas de esta caricatura son los anuncios publicitarios. Una calle tradicional, en la que encontramos edificios de estilo moderno, así como edificios históricos, se ve, ahora, cubierta por imágenes de gran tamaño. Marcas de bebida, alimentos y viajes son el nuevo rostro del casco histórico de la ciudad. La difusión de estas marcas pretende introducirnos en el concepto de «modernidad», al punto en que se llegan a construir estructuras destinadas especialmente para el soporte de tales elementos. Sin embargo, todo esto no es más que una falsa modernidad, que busca ser adaptada forzosamente a la realidad peruana y limeña, una especie de máscara que oculta su verdadera identidad. Los anuncios publicitarios de la caricatura esconden, en la mayoría de casos, gestos que contradicen

el surgimiento de lo moderno. El anuncio «VUELE CON FLIT», por ejemplo, oculta una estructura de balcones «coloniales» que surge como un agregado del edificio original: quizá se planteó de esa manera, quizás era una construcción que formaba parte de una segunda etapa, lo cierto es que este edificio ya no representa las características proyectuales propias del movimiento moderno.

El dibujo pone en evidencia, asimismo, el vínculo que tiene esta intervención de nuevos edificios modernos con los edificios históricos existentes en la época. Las consecuencias de estas acciones hacen que, dentro de la ciudad, estos edificios pierdan relevancia tanto estética como histórica. Se puede observar, además, a lo lejos, un edificio con la etiqueta de «RESTAURACIÓN». Hay que recordar que la restauración de un monumento no solo implica hacer que este siga en pie, sino, además, transmitir a generaciones futuras las bases sobre las que se proyectó. Por ello, es necesaria la conservación tanto del edificio como del contexto en el que se encuentra, para entender sus dinámicas y su valor para la ciudad (Jokilehto 1999: 23). En tal sentido, tanto este como el edificio con la etiqueta «MONUMENTO HISTÓRICO» perdieron la posibilidad de ser leídos en su totalidad a causa de la casi deformación de su contexto, con edificios que a Velarde no le son indiferentes por el hecho de ser contemporáneos, sino por no guardar relación alguna con el entorno en el que se insertan; y eso forma parte de la denuncia de su caricatura. Gutiérrez hace una reflexión sobre este problema en cuanto a su concepto de la ciudad como un bien común:

La arquitectura que atenta contra la calidad de vida, que alienta pautas degradantes del entorno, que posibilita el derroche de los recursos naturales y culturales de la sociedad, es, sin duda, cómplice de un sistema que debemos cambiar y el arquitecto no es un mero espectador de tal circunstancia. La destrucción del patrimonio arquitectónico por edificios irrelevantes y la pérdida de testimonios e identidades han sido, en buena parte, obra de un sector profesional que atendió más a las realidades del mercado inmobiliario que a las responsabilidades sociales y culturales que le cabían (1997: 137).

El edificio dibujado en la esquina inferior derecha y la etiqueta «IGLESIA REBANADA» hacen una clara referencia a la iglesia Santa Rosa. Ubicada en la avenida Tacna, esta iglesia sufrió la demolición de su frontis como producto del ensanche de la vía. Esto nos demuestra la poca preocupación que había, frente al patrimonio, al momento de tomar decisiones que buscaban modernizar la ciudad. Una portada barroca, que nunca se volverá a ver.

Es importante también observar el edificio con la etiqueta «BALCÓN COLONIAL ENGAÑAMUCHACHO», que nos advierte sobre un camuflaje por parte de nuevas edificaciones. La idea de replicar elementos constructivos usados en el pasado colonial se usa, en este caso, con el fin de hacer creer que el edificio nuevo propuesto es consciente de su contexto y que por eso merece estar ahí, junto a los edificios históricos.

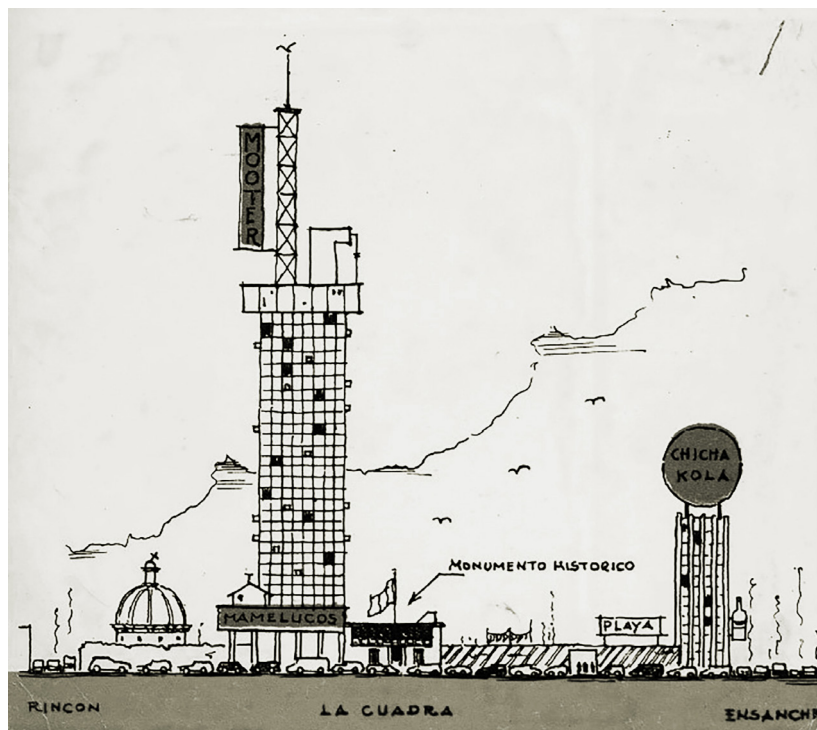


FIGURA 7

«Monumento histórico». Re-
producido de Cisneros 2005a.

En «Monumento histórico» (figura 7) vemos, en el lado derecho, una calle que pasó por el proceso de ensanche; y al lado izquierdo, una que preservó sus proporciones originales. En la cuadra común a estas dos se ven edificios de gran altura, con anuncios publicitarios sobre sus techos. Estos anuncios, además de la base donde se posa esta elevación urbana, son los únicos elementos coloreados. De menor tamaño, vemos una iglesia —de la que solo se aprecia la cúpula—, un edificio con la etiqueta de «MONUMENTO HISTÓRICO» y una playa de estacionamiento con un frente de mayor longitud que sus aledaños. Además, una gran cantidad de vehículos a lo largo de la calle, de los cuales, de acuerdo con la representación, emana humo.

Se observan, en esta caricatura, ciertas similitudes con la anterior en cuanto a lo que Velarde intenta denunciar. Los protagonistas son, una vez más, los anuncios publicitarios, esta vez coloreados para mostrar que siguen resaltando, a pesar de la adición de elementos en la composición. El monumento histórico ha perdido importancia debido a los edificios contemporáneos cuyo diseño no consideró su inserción en una zona histórica de la ciudad.

Al rotularla, la línea base de la elevación resalta las secciones. Debido a que leemos de izquierda a derecha, resulta primera la etiquetada como «RINCÓN». Esta sección se muestra saturada de vehículos, al igual que la siguiente. En la tercera podemos ver una calle intervenida a partir de un ensanche —con una amplitud mayor que la primera—, en la que debería verse un mayor orden gracias a las «mejoras»; sin embargo, se refleja un colapso general en toda la caricatura, en cuanto a la presencia

de los automóviles. Como se mencionó, estos ensanches se plantearon con el objetivo de permitir que aumentara el flujo vehicular en la zona centro, mediante la reconfiguración de calles principales. La ciudad comenzó, así, a alterarse bajo principios que no involucraban directamente a sus habitantes y que solo buscaban «modernizarla» —como Velarde acusa en esta viñeta— mediante la introducción del automóvil. Por esta razón, los lotes se convierten en playas de estacionamiento como la que se muestra en el dibujo: el hecho de que esta ocupe la mayor longitud de la cuadra confirma que las acciones conllevaban la aparición de equipamiento para los vehículos, por sobre las necesidades de los ciudadanos. A partir de esta pérdida de sentido, Héctor Velarde expone, en «La gallina y su pepita urbanística», sus ideas acerca del respeto y la conservación de las construcciones históricas y de carácter tradicional:

Carambita. Casi todos tenemos y seguimos teniendo más o menos la culpa del desarrollo bastante suelto y educación rocó con cemento de nuestra ciudad, pero siguiendo antropológicamente estas líneas autorizadísimas, ¿no sería aún tiempo para pensar en algo disciplinado? Por ejemplo (los ejemplos no matan), se podría establecer como hipótesis lo siguiente: zonas, calles y casas de valor artístico que deberían respetarse por su calidad y carácter tradicional de la época colonial y primeros años de nuestra independencia (1951a).

Si bien las calles intervenidas estaban listas para soportar un mayor flujo de automóviles, las alledañas terminaron padeciéndolo. Su configuración se mantuvo y esto llevó a su deterioro por no estar preparadas para el aumento del flujo vehicular. Esto produjo una acelerada desmejora general de la zona centro, que no estaba proyectada para la afluencia de vehículos motorizados, además de no haber estado lista para soportar los niveles de contaminación que traía consigo este medio de transporte. La calidad de vida de los habitantes de la zona se vio afectada, así como la condición de los edificios históricos, que comenzaron a sufrir daños ligados a la vibración.

Es justo analizar las incongruencias que muestra esta caricatura de cara a la situación por la que pasa la ciudad actual. La ampliación de calles, la reducción del espacio de tránsito para el peatón y la creación de infraestructura que beneficia solo al automóvil son errores constantes en el desarrollo de la ciudad. Esta caricatura ya resultaba pertinente cuando fue publicada, en la década de 1940, dado el panorama de ese momento. En este sentido, el llamado de atención de Velarde en sus viñetas continúa vigente, en un contexto en el que estas intervenciones se ejecutan con mayor intensidad.

El afán modernizador trajo consigo la configuración parcial de la ciudad, sin considerarla como un conjunto de elementos que dependen de las relaciones entre ellos. El desinterés por el contexto urbano generó una pérdida de identidad de los ciudadanos con el espacio y el entorno, por lo cual Velarde señala, con el fino trazo de un cerro acompañado por gallinazos, que Lima está de fondo en la escena que presenta, soportando todo lo descrito.

**FIGURA 8**

Sin título. Reproducido de Cisneros 2005a.

Sobre sociedad

La toma de decisiones sobre la configuración de la estructura de la ciudad afectó también a la población y su relación con la historia. En Lima, la poca consideración por el patrimonio se va a reflejar no solo en su descuido en cuanto a intervenciones urbanas, sino también en la actitud de los ciudadanos frente al legado precolombino y virreinal. Recordemos que la mayor parte del territorio limeño fue lugar de asentamiento de culturas prehispánicas, cuyos restos no han sido del todo explorados ni, por lo tanto, depredados. No resultaría extraño, entonces, que algunas edificaciones se hayan construido sobre restos de aquellos tiempos.

Héctor Velarde presenta, en una viñeta sin título (figura 8), a dos personajes con expresión alegre y despreocupada ante un agujero en el piso, que ellos investigan. Si bien la caricatura no se publicó en ningún medio de comunicación, resulta justo y beneficioso analizarla. El lugar es el interior de una vivienda, que se da a entender como tal gracias a elementos como la refrigeradora, el acabado de mayólica y su escala. Observamos que alrededor de estos hombres hay piezas fuera del contexto de la acción: una flauta, un hacha de madera y piedra sostenida por una soga, un hueso, un pedazo de tela rota y dos vasijas. Estas tres últimas comparthen elementos decorativos que nos revelan su temporalidad.

La escena de estos dos hombres que excavan en la vivienda construida sobre restos se presenta, de esta forma, como algo cotidiano y típico de la ciudad. La actitud alegre y despreocupada de los personajes deja ver que ignoran la trascendencia de su propia acción, nada menos que el descubrimiento de piezas que son testimonio de un tiempo pasado. Desconocen la naturaleza de estas piezas y continúan incluso con su exploración.

Como se ha señalado desde el inicio, las intervenciones urbanas en Lima, acompañadas de prácticas arquitectónicas sin criterio contextual, son la causa de todo lo cuestionado por Velarde. Ya no se trata solo de la conservación de elementos arquitectónicos, sino de preservar y respetar la historia en general. El paradigma moderno no se proyectaba tomando

en cuenta un análisis del pasado para la construcción de un futuro. La toma de decisiones en cuanto a la planificación de una ciudad traerá consecuencias no solo para la ciudad en sí misma, sino también para sus habitantes y el modo en que estos la perciben. Así, la actitud de los ciudadanos frente a elementos del pasado fueron el reflejo de esta situación. Tal y como apunta Lewis Mumford en *La cultura de las ciudades*, «La mente adquiere forma en la ciudad y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente [...]. [La ciudad] Junto con el idioma, es la obra de arte más grande del hombre» (1945: 216). La ciudad condiciona nuestra vida, y nuestra labor como arquitectos debe tenerlo en cuenta. La práctica de esta disciplina tiene un impacto que escapa de nuestras manos.

En esta última ilustración analizada ya no estamos frente a una incongruencia que genere el acto risible. La caricatura muestra una circunstancia verosímil referida lo que pudo haber pasado, o incluso pasó, si al hacer una excavación se encontraban piezas históricas. El objetivo de la caricatura no es solo llamar la atención acerca del asentamiento de edificaciones sobre elementos históricos, sino también mostrar la ignorancia frente al acto mismo. Los dos hombres son el reflejo de una sociedad que no se siente identificada con su cultura, que no es consciente de que estos hallazgos forman parte de su historia. No es gratuito, además, que este acto se realice, como lo indica el reloj de la caricatura, a la una y veinte de la tarde: un horario de trabajo, un horario en el que las acciones se vuelven rutinarias, un horario en el que, en un día cualquiera, uno puede terminar desenterrando huacos.

Reflexiones finales

Héctor Velarde buscó anunciar, mediante escritos, caricaturas y apuntes cargados de ironía, que la debacle de la ciudad se acercaba. Lamentablemente, la Lima que Velarde quería salvar terminó como él lo temía. Es una pena constatar que, si bien hemos analizado caricaturas dibujadas en la primera mitad del siglo XX —estamos hablando de casi un siglo atrás—, se repiten situaciones similares a las de aquella época. Con la diferencia de que ahora la solución a estos problemas, debido al crecimiento acelerado de la ciudad y la toma de malas decisiones, parece imposible.

La crítica planteada por Héctor Velarde hizo que, entre aquellos que velaban por el bien de la ciudad —provenientes de distintas disciplinas—, él se volviera un referente y un personaje digno de admiración. Su trabajo de arquitecto logró el apoyo incluso de profesionales de otros rubros. Escribieron sobre Velarde y su visión de la ciudad diversas personas; entre estas, el periodista Manuel Antonio Rosas, en el diario *El Tiempo* de Piura: «Para quienes tienen la inquietud de salvar algo de nuestra historia pasada, resulta, pues, estimulante encontrarse con esos personajes que como Héctor Velarde creen que la personalidad de los pueblos estriba en la forma armoniosa de proyectar hacia el futuro la riqueza del pasado y la fuerza del presente» (1973). Así, confirmamos su trascendencia e importancia, que se refleja en la difusión de su postura, adecuada a su tiempo y entorno, sobre los cambios por los que pasaba la ciudad.

Tal y como Héctor Velarde en su época, en la actualidad hay quienes buscan llamar la atención sobre problemas de arquitectura, urbanismo y sociedad apelando al humor. Una de estas personas es Carlos Tovar, «Carlín», caricaturista del diario *La República*. Si bien sus trabajos no se encuentran exclusivamente ligados a la arquitectura, el patrimonio o la ciudad, ha dedicado muchos de sus trabajos a estos temas. Este caricaturista tuvo, al igual que Velarde, una formación como arquitecto, por lo que puede denunciar los problemas de Lima sobre las mismas bases críticas que este.

El desarrollo actual de los medios de comunicación hace que el reto sea mayor al tratar de llegar a todo tipo de público. La aparición de internet como medio libre y de fácil acceso induce a los ciudadanos a pasar una gran parte de su tiempo pendientes de las llamadas *redes sociales*. Ante esta situación, resulta más difícil hacerle llegar al público en general determinados apuntes humorísticos generados por las incorrecciones que subsisten en la práctica de la arquitectura y el urbanismo. El caricaturista "Lucho Gris" se apoya en Facebook para difundir críticas de la misma naturaleza que las de Velarde; por otro lado, para "Carlín", la masividad de este medio hace que la difusión de sus caricaturas sea menos relevante.

El ejercicio de la crítica, como apunta Gustavo Wendorff, es de suma importancia para la sociedad, pues pone en cuestión prácticas que se dan tanto en la arquitectura como en otros campos (2013: 27). Por ello, a pesar de que las dificultades actuales para replicar la labor de Héctor Velarde como crítico pueden ser mayores que hace décadas atrás, este no es motivo para abandonar la crítica a la cultura y el desarrollo urbano. Los asuntos referidos a la arquitectura y la ciudad pueden no ser temas de discusión comunes entre los ciudadanos no arquitectos; no obstante, su difusión es muy necesaria para que tomen conciencia de su ciudad.

Bibliografía citada

- BONILLA, Enrique
2012 «La crítica arquitectónica peruana en el último tercio del siglo XX». En *Anales del IAA*, vol. 42, n.º 1, pp. 77-94. Consulta: 20 de octubre de 2017.
<http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/73/62>
- CÁNEPA, Jorge
1972 «En defensa de nuestros monumentos». *La Prensa*, Lima, 28 de mayo.
- CISNEROS, Marta
2015a «Héctor Velarde. Equilibrio y proporción de tiempo y espacio entre lo clásico, la tradición y la modernidad». Tesis de maestría en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2015b «La ciudad de Lima bajo la mirada de Héctor Velarde. 1930-1960». *Textos-Arte* vol. 3, pp. 173-193. Lima.
- FREUD, Sigmund
1993 «El chiste y su relación con el inconsciente». *Obras completas de Sigmund Freud*, tomo I, pp. 1029-1167. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GALLUD, Enrique
s/f «Teorías del humor». En *Humor sapiens. Crear, pensar y vivir con humor*. Consulta: 24 de octubre de 2017.
<http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-12>
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón
1940 «El humor de Héctor Velarde». *El Comercio*. Lima, 10 de marzo.

GUTIÉRREZ, Ramón

1997 «La preservación del patrimonio arquitectónico como agente dinamizador de la conciencia cultural americana». En *Arquitectura Latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica*, pp. 135-155. Lima: Epígrafe.

2002 *Héctor Velarde*. Lima: Editorial Epígrafe.

2013 *Héctor Velarde: arquitecto y humanista*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

JOKILEHTO, Jukka

1999 «Conservation of Historic Architecture». *Conservation*, vol. 14, n.º 3, pp. 22-24.

KNAPP, Mark

1980 *La comunicación no verbal*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Paidós Ibérica.

MIRÓ QUESADA, Luis

1949 «Respuesta al señor Velarde». *Espacio*. Lima, junio.

MONTESTRUQUE, Octavio

2013 «Historicismo y modernidad a mediados del siglo XX. Velarde vs. Velarde». *Arquitectos*, n.º 28, pp. 76-83. Lima.

MUMFORD, Lewis

1945 *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé editores.

ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto

1979 «Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano». *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 9, pp. 87-110. Lima.

1988 «Los 90 de Héctor Velarde». *Caretas*, n.º 1010, pp. 53-55. Lima.

ORTIZ, Robinson

2012 «Plan Piloto de Lima (1949). Significación histórica de una vieja utopía». Tesis de maestría en Ciencias con mención en Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.

RODRÍGUEZ, Luis y Wiley LUDEÑA

2012 *Edificios y ciudades. Seminario 2009*. Lima: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, Manuel

2009 *¿Dónde están los límites del humor gráfico?* Granada: Fundación Campus ESCO- ESNA.

ROSAS, Manuel

1973 «Reflexiones con Héctor Velarde». *El Tiempo*, Piura, 18 de diciembre.

SALAS, Juan de Dios

2004 «Tres momentos y una sola identidad de la planificación urbana de Lima en el siglo XX». *Arquitectos*, n.º 17, pp. 27-37. Lima.

SOSA, Nélica

2007 «Del humor y sus alrededores». *Revista de la Facultad*, n.º 13, pp. 169-183. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Comahue, Río Negro, Argentina.

TOVAR, Carlos

2012 *Errar es urbano*. Lima: Contracultura.

VELARDE, Héctor

1936 «Patología arquitectónica». *El Comercio*, Lima, 23 de noviembre.

1937a «La arquitectura y nuestro medio». *El Comercio*, Lima, 10 de enero.

1937b «Bramante ha estado en Lima». *El Comercio*, Lima, 7 de noviembre.

1939 «Los copiones». *El Comercio*, Lima, 19 de febrero.

1944 «Bramante, arquitecto máximo del renacimiento». *El Comercio*, Lima, 2 de diciembre.

1948 «La arquitectura peruana de los señores Sert y Wiener». *El Comercio*, Lima, 29 de abril.

1949 «El Plano Piloto y el Plano Bombardeo de Lima». *El Arquitecto Peruano*. Lima, año XIII, n.º 139.

1951a «La gallina y su pepita urbanística». *El Comercio*, Lima, 20 de mayo.

1951b «Contribución a un estudio de lo cómico en arquitectura». *El Arquitecto Peruano*, Lima, año XV, n.º 162-163.

1965 «¿La calle limeña del futuro?». *El Comercio*, Lima, 21 de octubre.

1966 *Arquitectura peruana*. En *Obras Completas de Héctor Velarde*, tomo 4. Lima: Francisco Moncloa Editores.

WENDORFF, Gustavo

2013 *La crítica arquitectónica en Lima*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.





Pietro Chiri
Lidia Espinoza
Alejandro García
Daniel Hernández
Luis Iriarte
Marisol Michilot
Tabata Paredes
Josef Prinoth
Joselyn Salinas
Alvaro Sánchez
Valeria Takano
Vanessa Zapata

ISBN: 978-612-47555-5-2



9 786124 755552