

Arquitectura peruana: entre la memoria, la identidad y la reinterpretación



Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima - Perú



Museo de la Nación, Lima - Perú



Museo Nacional Chavín, Ancash - Perú



Museo de Sitio Wari, Ayacucho - Perú



Una aproximación desde los museos



Miguel Guzmán

o. Primera imagen.

Camino y veo las calles diversas, diferentes, los edificios y las personas, las distancias, los recorridos y la música, los olores, los recuerdos, los carteles y los avisos, los ancianos y los niños... la arquitectura de cristal que construye nuevas vidas, ciudades recicladas y esfuerzos surrealistas que conviven cerca del olvido. Fragmentos de la historia que no se sueldan. Ayer miraba las carreteras que ascienden la cordillera y conectan casas pueblos y otras ciudades, atravesando paisajes celestes verdes ocre rojos y lluvias y de pronto un museo con sus huacos y esculturas que atravesé para caminar entre muros de piedra y arcillas y nichos y sombras y rituales en contacto con la naturaleza, vi las tunas las púas y mi sudor y las flores, una lila donde el pentágono trajo el recuerdo de la armonía áurea, las proporciones la geometría y los símbolos. Ciudades antiguas medio sepultadas, una memoria que se escapa o que busca comprender lo peruano, tal vez lo andino, o lo amazónico y lo abigarrado de estas culturas. De regreso en la plaza un niño guiaba a una anciana, se sentó cansada con su bastón al costado del semáforo contemplando algo que quizás debería llegar... fue un segundo en que su sombra desapareció. Ella sabrá ¿qué es la arquitectura peruana?



1. Introducción*.

La noción de “arquitectura peruana” implica el reconocimiento de su adjetivación y su calificación, en tanto categoría tangible que propone, por un lado, una producción edificatoria que va desde lo espontáneo hasta lo erudito y desde lo ancestral hasta lo contemporáneo. Por otro lado, una mirada, un entendimiento o una reflexión y por consiguiente “una” narrativa que construye un imaginario en busca de ciertas identificaciones culturales. Hay cierta constante: la dicotomía de los discursos paralelos, el “oficial” y el “informal” o real, el reflexivo y el cotidiano, el tradicional y el emergente. La arquitectura está presente en el devenir, como objeto público y político, como entidad perceptual que interactúa en la creación de discursos, como escenario dinámico que plasma en sus formas y en sus organizaciones los cambios y las contradicciones sociales. No es telón de fondo, sino actor principal que ha servido para construir de diversas formas la idea de “nación”, o en todo caso, las respuestas regionales de cada una de las sociedades que se identifican con lo propio y pertinente en tanto sentimiento de nacionalidad, mientras que en otros casos dicho sentimiento se acerca al desarraigo y a lo extraño, o a otros procesos de “desidentificación” donde predomina el cosmopolitismo y la globalización.

*Actual
Museo de la
Cultura
Peruana.
Av. Alfonso
Ugarte.
Foto de
época.*



No pretendo responder qué es la arquitectura peruana, pero sí poder comprender en alguna medida las tensiones que se ejercen en su construcción material, en el sentido de interrelacionar el pasado –que involucra algo de memoria y mucho de olvido (vacíos y silencios)– con los momentos o movimientos de reivindicación que apuestan por la construcción de “una” identidad, y las propuestas de reinterpretación que pretenden articular tradición y contemporaneidad. Se busca mirar la producción material de lo que podría denominarse “arquitectura peruana” y las maneras en que se ha recreado la idea de “nacionalidad” desde las formas, tipologías o símbolos proyectados, y también comprender las formas en que se ha concebido dicho pasado, las miradas y las ideas que al mismo tiempo han interactuado con la primera a través de debates reivindicatorios. Interesa la construcción de la identidad peruana desde la arquitectura, comprender los procesos conflictivos cargados muchas veces de influencias externas e ideologías, y otras tantas de reflexiones acerca de la tradición por rescatar, por los cuales los diversos actores fueron materializando a su manera edificios que de alguna forma definen una lectura simbólica que se inscribe en un discurso o un imaginario social.

Un tema de interés particular es la complejidad de la arquitectura de las antiguas sociedades desarrolladas sobre el territorio de los Andes Centrales, en los periodos de su emergencia (Arcaico Tardío y Formativo). Allí, la discusión arqueológica gira en torno a la comprensión de la aparición de la “civilización”, de la “ciudad” y del “Estado” –buscando los resultados radiocarbónicos de mayor antigüedad–. Es pertinente relacionar la importancia de dicho fenómeno como elemento que articula contemporáneamente tal debate académico con ciertos procesos sociales, culturales y políticos ligados a la construcción de una historia, de una memoria y de una autoestima, que apuntan a la identificación de los grupos sociales con el lugar, *su lugar*, con el territorio, con la gente y con las tradiciones “ancestrales”, aunque muchas veces éstas influidas mutuamente, desde la fractura que significó el encuentro de civilizaciones. Definitivamente, suceden aquí rupturas, olvidos, silencios, amores y odios.

Tal vez uno de los edificios de carácter público –hablando en términos conceptuales– que representa de manera bastante directa el compromiso con la historia, en tanto articulación de las memorias¹ y construcción de la nacionalidad como sentimiento de identi-

dad es el “museo”. Siguiendo la aparición de ellos se puede tener una aproximación a los diferentes momentos y al lenguaje iconográfico o simbólico con los cuales han buscado mostrarse y su impacto en el colectivo social. Sobre todo en un país que busca su reafirmación, para contrarrestar el imaginario de una nación construida desde el dolor y la desesperanza², con cabida también para las reivindicaciones culturales. Por un lado están los grandes museos nacionales o regionales, y por otro lado, aquellos ligados a sitios arqueológicos específicos: los museos de sitio. Dos escalas y dos formas de enfrentar los compromisos con la historia y la identidad regional respectivamente.

2. Memoria y olvidos.

El primer problema de reconocer la existencia de la “arquitectura peruana” es, en general, su calificativo precisamente de “peruana”, es decir, no se trata solamente de la arquitectura construida en el Perú sino de aquella que es reconocida como inherente a la “nación peruana”, de aquella que tiene un sello que la hace identificable como emergente de la fusión entre el lugar o territorio (paisaje simbólico), la gente o las comunidades (grupos culturales y estructuras de pensamiento) y sus experiencias dentro de modos de producción particulares (historia y trabajo), de tal manera que el sentimiento de nacionalidad está en función de ciertas empatías logradas con formas, tipologías, códigos o símbolos –representados en los espacios públicos y los edificios– que se asumen como propios, pero que pertenecen a contextos históricos lejanos o cercanos en el tiempo. De inmediato surge el segundo problema: qué es lo peruano y cómo se entiende su identidad, o cómo se articula un territorio tan vasto y diverso. De hecho, la mirada contemporánea construye sobre el pasado con los ingredientes de la memoria y los olvidos. ¿De qué pasado hablamos cuando hablamos de “Perú”? Otros términos están referidos al territorio o a sus características principales, como “lo andino”, “lo amazónico” o “lo costeño”, y por medio de presunciones temporales de alcance medio se ha pensado el Estado o la Nación como algo atemporal. En el caso peruano, se hace evidente el conflicto de la auto-definición, y cuando se quiere hacer mención al pasado de las sociedades originarias, aborígenes o autóctonas (“¿indígenas?”) surge el problema de la dependencia cultural al denominarlas como “prehispánicas” o “precapitalistas” o “preindustriales”. En otros casos se

ha buscado darle solución haciendo referencia al “Antiguo Perú”. Los estados contemporáneos y las naciones allí recreadas buscan su identificación a través de relatos oficiales, discursos desde el poder, negando muchas veces una historia en tanto sucesos pasados o pretendiendo unificar la diversidad precedente como algo que debe llegar a todos en el sentido de homogenizar “una nación” y “una” historia.

En el fondo, se trata de una reflexión acerca de lo difícil de construir “una” historia peruana en general, y de lo complicado y complejo que es la construcción de “una” arquitectura peruana en particular. Por un lado, la arquitectura es una forma de memoria, una “memoria materializada” (Kaulicke 2001: 10-21) espacialmente, en función de un contexto histórico, pero por otro lado y paralelamente, su memoria narrativa está en función de los “sentidos del pasado” por interpretar o que se le busca dar y de las “heridas de la memoria” (Jelin 2012: 62) por repensar, que aluden a re-construcciones y a discursos, muchas veces enfrentados, subjetivos, “oficiales” o tendenciosos, en donde se percibe el manejo del poder como institución de las tensiones de los grupos sociales y culturales, frente al consumo y reproducción cotidianos. Esos momentos traumáticos, en tanto heridas sociales profundas y vacíos de la memoria, han sido cuatro en el caso peruano: 1) el encuentro de civilizaciones con dos maneras diferentes de entender el mundo y el contundente aniquilamiento de la población originaria, 2) las guerras, movimientos o sublevaciones por la autonomía interna y por la independencia, 3) los resultados funestos de la Guerra con Chile y las reconstrucciones de sus imaginarios en tanto re-construcción del Estado-Nación, 4) la demencia contemporánea ejercida por Sendero Luminoso con todo lo violento que involucró las diferentes respuestas a ello.

3. Reivindicación: identidad, nacionalismo y arqueología.

Paralelamente, las ciudades han seguido creciendo y la arquitectura recreada en sus edificios y espacios públicos ha construido también algunos discursos formales significativos, que se enmarcan temporalmente dentro de las formas de entender el desarrollo de la “nación”, que alude a las maneras de enfrentar los retos contemporáneos de inserción global y, en todo caso, a re-pensar la autonomía desde el pasado o a silenciarlo, buscando también la construcción de la identidad del “Estado-Nación peruano”. Tal vez, el más

importante es el discurso nacionalista que surge en las primeras décadas del siglo XX con el sello del “indigenismo”³, en sus diferentes versiones: como reivindicación social, como propuesta cultural literaria y artística, como conocimiento científico arqueológico y como proyecto arquitectónico definido por el “neoperuano”. Además, luego se desarrollan otros nacionalismos: el militar en las décadas de 1960-1970 con la imagen velasquista de Túpac Amaru como ícono enarbolando la bandera del “campesinado” y, finalmente, el nacionalismo contemporáneo de las tres últimas décadas a partir de las visiones posmodernas y el auge de los regionalismos, en los que se ha retomado los discursos sobre la identidad y lo propio o “lo nuestro”, a partir nuevamente de los descubrimientos arqueológicos, apoyados por el desarrollo del turismo y la novedad de la gastronomía entre otros. El indigenismo, como pensamiento de lo social y lo nacional, estuvo respaldado por una tradición cultural que en ese momento reaparecía materialmente a través de sus ruinas y que sus más cercanos interlocutores podrían ser aquellos olvidados pobladores “andinos”. Lauer hace la distinción entre un indigenismo sociopolítico y otro definido como indigenismo-2, es decir, “un movimiento cultural-creativo que se desarrolló entre 1919 y mediados de los años cuarenta.” (1997: 11) El primero había empezado antes, después de los estragos de la Guerra con Chile, “cuando –quizás por un instante– tambalea la idea criolla de nacionalidad.” (1977: 12) Mientras que el segundo tiene que ver con lo literario, lo plástico, lo musical y lo arquitectónico.

Cultural y políticamente aquella fue realmente una época interesante, con personajes como José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, Jorge Basadre, José Uriel García o José Sabogal entre otros. Y 1919 sería un año importante pues coincidirán ciertos hechos: la fundación de la Escuela Bellas Artes, la asunción al gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el redescubrimiento de Chavín por Julio C. Tello y la llegada al Perú de Manuel Piqueras Cotoquí (1885-1937), quien a la postre sería el principal exponente de lo que se conoce como el “neo-peruano”.⁴ Sin duda, sus aportes serían fundamentales en la formación de una conciencia nacional de lo peruano, a través de sus diferentes aproximaciones artísticas, arquitectónicas y urbanas. Formado con los criterios academicistas de la época en Europa, debió sentirse perplejo ante el reconocimiento de la existencia de un bagaje cultural sumamente rico, no sólo en

lo formal sino en lo simbólico, que contenían cada una de las diferentes culturas que se estaban descubriendo. Aquí un rescate que ya no es sólo recuerdo, sino que se hace presente desde una nueva propuesta, una iconografía del conflicto, la tensión y el encuentro, una “arquitectura mestiza” que pretendía construir “lo peruano”.

Observando la raza nueva aún en formación. Viendo algunos ejemplares de la arquitectura peruana en la Colonia; especialmente Arequipeños (en algunas otras regiones, solamente hay superposición de estilos) y observando en ellos, que los temas ornamentales “Españoles” estaban fuertemente influenciados por la mano de obra indígena; me hizo pensar, que era posible ensayar o resucitar –como veremos más adelante– una arquitectura netamente peruana; moderna, en la cual estuvieran reflejados, el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por esta tierra. (Piqueras 1930, el resaltado es mío).

La emoción por encontrar el inicio lleva implícito el sentimiento nacionalista de Tello al proponer a Chavín como el origen de la “civilización” en los Andes, fomentando al mismo tiempo la importancia cultural del territorio peruano y la integración de sus “naciones”. “Con ello, es evidente la politización longeva y arraigada de un sitio, a expensas de todos los demás, motivada por el nacionalismo y el indigenismo. Esta centralidad de alcance panperuano –o aun pansudamericano (...)– no se basa en un conjunto de evidencias arqueológicas que puedan sustentar tales pretensiones (...), sino en la necesidad de un glorioso origen único como raíz conveniente del nacionalismo moderno.” (Kaulicke 2008: 9-10) Desde entonces, la arqueología se ha convertido en la recreación de memorias por construir, y su contacto directo por medio de las excavaciones dentro de la misma tierra es la metáfora clave del sentimiento que se arraiga al lugar, que se hunde o se compenetra directamente con un pasado por revelar. La arqueología se hace identidad en la tierra que excava. Construcción arqueológica de la identidad peruana. Shady incorpora a Caral como el emblema de la historia peruana señalando la participación de los diferentes linajes en la continuidad de las tradiciones culturales, y en la identificación como “integrantes de un colectivo mayor” que “fortalecía la cohesión social y el poder de los gobernantes. Así, se formó el Estado por primera vez en la historia del Perú.” (2006: 78-79). En este sentido,

la “historia del Perú” es vista como la historia de las sociedades, desde sus orígenes, que interactuaron dentro de un territorio más o menos determinado, con comunidades contemporáneas que se comportarían en un estado hereditario de ello. A partir de allí, una historiografía nacionalista.

4. Itinerarios de la arquitectura peruana: de la copia a la reinterpretación. El caso de los museos.

El espacio urbano es cotidiano y ejerce una carga perceptual y persuasiva en el inconsciente colectivo y en la creación de las memorias. Los edificios están encargados de construir la ciudad, de darle forma a lo público, y también, por eso, de narrar historias y ser cómplice de hechos. Los museos tienen además esa carga cultural que busca a través de la narración la identificación de la sociedad. Cuando se habla de monumentos, no sólo habría que referirse a los objetos públicos como esculturas que evocan el pasado retratando personajes y situaciones nacionales o históricas. Monumento es sobre todo memoria. Las antiguas “huacas” son memoria y muchos edificios contemporáneos también lo son. Es decir, la arquitectura en general y, en particular ciertos edificios, se convierten en recuerdo, en conocimiento, en evocación. En este sentido, los museos se insertan al espacio público y expresan además de su contenido interior ciertos discursos externos.

Resulta ejemplar y paradigmático el Museo de la Cultura Peruana, diseñado por Ricardo Malachowski tempranamente hacia 1924. Una apuesta inicial en la escena urbana que buscó concretar el discurso nacionalista de Tello. Se trata de una composición con una serie de elementos tomados, extraídos y copiados del bagaje tipológico tiahuanaco e incluso inca, que son colocados en las fachadas del edificio, enchapadas totalmente con una textura que quiere ser piedra: imitación, mimesis, copia. El impacto visual es contundente, la imagen de lo “prehispánico” se hace presente a través de un volumen fuerte y “pesado” con una carga perceptual que alude a un “brutalismo” anticipado, y por ende una idea de nacionalidad reconstruida desde el pasado utópico⁵ y vuelto a recordar. La trampa visual es sugerente y definitivamente cala en el imaginario popular, al sumársele el peso cultural que debe representar el edificio: memoria, cultura, historia, pero además, interesante el contraste generado por su ubicación en una suerte de descontextualización, un edificio que no comparte y, en todo caso, que

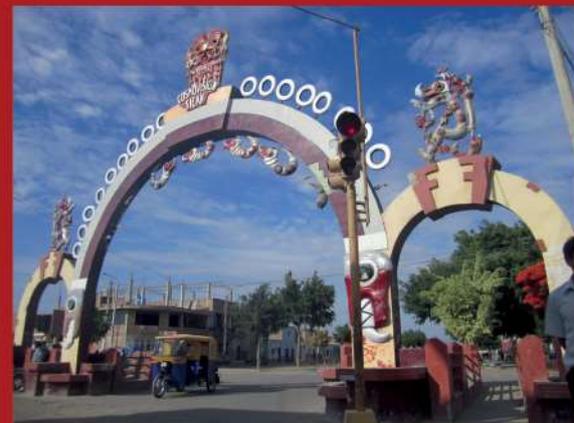


Museo Tumbas Reales de Sipán. Lambayeque. 2002. Celso Prado Pastor.



Museo Nacional Sicán. Ferreñafe. Lambayeque.
2001. José Kanashiro, Segundo Sánchez.

"Cosmovisión Sicán".
Portada en Ferreñafe. Lambayeque.



Museos. Siglo XXI. Costa Norte. Perú.

Museo de Sitio. Huaca Rajada - Sipán. Zaña, Lambayeque.
2009. Alberto Risco. César Piscocoya.





Museo Huacas de Moche. 2010. José Canziani. Zona arqueológica Huacas del Sol y de la Luna, Valle de Moche. La Libertad.



Museos. Siglo XXI. Costa Norte. Perú.

Museo Cao. 2009. Claudia Uccelli.
Zona arqueológica Complejo El Brujo.
La Libertad.

se enfrenta a toda la secuencia arquitectónica de estilo republicano y neocolonial de la Av. Alfonso Ugarte, cercano a la Plaza Dos de Mayo, con su evidente carácter afrancesado. Negación, reafirmación.

El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú es, tal vez, el referente espacial y arquitectónico al congregarse una colección vasta y numerosa, que pretende cubrir el desarrollo de las diferentes sociedades asentadas en el territorio desde “los orígenes”. Se trata de una edificación organizada alrededor de tres patios o claustros, en donde la fachada principal sobrepuesta fue diseñada o recreada por Héctor Velarde (1940). Fachada sobria con el agregado de ciertos bajo relieves en una insinuación o evocación de lo tiahuanaco e inca, esa suerte de elemento escalonado que parece ser omnipresente y se afirma como ideología religiosa, además de lo interesante de los detalles textiles de las rejas de las ventanas. Todo “lo prehispánico” se desenvuelve dentro de recintos que recuerdan “lo colonial”, quizás una contradicción (no) intencionada en busca de una integración cultural, de un apaciguamiento que construye la idea del “mestizaje”⁶. El recorrido largo y exhausto de la primera parte de las sociedades originarias se da a través de espacios medio oscuros o lúgubres, que pueden ser leídos como parte del misticismo que se pretende develar, mientras que la segunda parte de la colonia y la república, más corta y con mayor luz es presentada como remate que da mayor libertad al espectador. Tal vez, una correspondencia con el desarrollo temporal de varios miles de años de la primera frente a solo quinientos de la segunda. Lo más interesante es la constante visita de grupos –nacionales y extranjeros–, y sobre todo, gran cantidad de escolares en lo que al parecer fuese una disposición o “política de estado” la visita obligatoria a este museo. Allí se perciben los recorridos casi ritualizados en los que se enseña la historia, en el fondo, la repetición rítmica de las peregrinaciones busca construir la identificación y la consolidación de la memoria desde temprana edad. Todos recordamos esa visita. Toda repetición es una forma de concienciar.

El Museo de la Nación es probablemente uno de los edificios públicos y culturales que más transformaciones ha sufrido desde su construcción a inicios de la década dictatorial, militar y brutalista de 1970. Desarrollado por los arquitectos Cruchaga, Rodrigo y Soyer, pasó de su inicial concepción como Ministerio de Pesquería a Banco de la Nación, luego a ser

el Museo de la Nación, hasta convertirse hoy en el representante paradigmático de la cultura peruana, como sede del Ministerio de Cultura. Ubicado estratégicamente en el cruce de dos arterias urbanas y metropolitanas de gran escala y alcance, el tránsito casi violento incluso de los espectadores no lo posterga, pues se trata de una composición volumétrica con sus superficies en concreto expuesto y cristal templado que puede ser visualizado desde diferentes puntos de vista. En su amplio frente de ingreso se han recreado posteriormente diferentes elementos escultóricos que aluden a una iconografía “prehispánica”, por ejemplo, el recorrido de la serpiente bicéfala o los elementos escalonados. El interior se prestó a la idea de recorridos y exhibición: sobre todo el ingreso, con una escala realmente sobrecogedora, pues se privilegia la percepción vertical en su juego dinámico de diferentes alturas donde el espectador, por ejemplo, podía sentir la presencia casi ubicua de la imagen del sol, colocado en uno de sus muros de triple altura. Por eso, los recorridos, algo laberínticos, unidos por puentes y terrazas podrían evocar el diseño de las antiguas sociedades “andinas”.

Otros museos de connotación nacional fueron construidos como grandes proyectos de identidad, que se esforzaron para salir de la postergación, ya no en la capital, sino en centros urbanos que están logrando sus propios desarrollos contemporáneos, en gran medida por su revaloración asociada al pasado arqueológico. Quiero señalar tres casos por la importancia y envergadura de la infraestructura de las propuestas. El Museo Tumbas Reales de Sipán (Chiclayo, 2002), el Museo Nacional Chavín (Chavín de Huántar, 2007) y el Museo Nacional Sicán (Ferreñafe, 2001).

Si bien el primero no lleva en el nombre el auto calificativo de “nacional” como los otros dos casos, es el más publicitado –incluso internamente– por lo que significó el descubrimiento de los ajuares funerarios y toda la parafernalia del Señor de Sipán en función a los ritos de la muerte, concebida como una prolongación de la vida, como una forma de instaurar la memoria y de trascender al tiempo –y en el tiempo–, y los viajes o itinerarios rituales hacia diferentes ciudades del mundo en los que se dio a conocer. Ello originó la concepción ya no sólo de la identidad regional, que podía mirar de manera concreta a sus personajes antecesores y míticos, sino una construcción de identidad para la cultura nacional, un logro para la nación y su sentido educativo. Diseñado por Celso Prado Pastor,

fue concebido dentro de esa importancia cultural, de tal manera que del sitio arqueológico “Huaca Rajada” y el cercano pueblo de Sipán –lugares caracterizados por el olvido de la memoria–, se optó por el espacio urbano de Lambayeque. Construido entre los años 2000 y 2002, fue asumido como el fin de un sueño, una obra que reinsertaba lo cultural a la consolidación de la nacionalidad. “El edificio fue concebido arquitectónicamente como una gran pirámide trunca de concreto armado, inspirada en los antiguos santuarios mochicas. (...) fue la creación de un volumen arquitectónico de evocación histórica y definida personalidad que sin llegar a una reproducción o recreación, se constituyera en un verdadero modelo arquitectónico original.” (Alva y Chero 2005: 37-38) Interesante composición espacial de formas, superficies o volúmenes inclinados (que no necesariamente son “pirámides truncas” evocando el pasado)⁷, donde sobresale el acceso ritualizado, que se convierte en una conmemoración, por medio de la simbólica rampa de ingreso. Lo que sucede en el interior son diferentes experiencias de recorridos y dimensiones de luminosidad dirigida. Desde arriba se va descendiendo en una suerte de excavación o develamiento contemporáneo. La experiencia queda en el recuerdo y la memoria se actualiza.

El Museo Nacional de Sicán –concebido por José Kanashiro (2001)– dedicado a la cultura Lambayeque, se ubica por el contrario en un sector algo alejado de la escena urbana, camino al sitio arqueológico dentro del Bosque de Pómac⁸, debiendo atravesar una magistral portada de ingreso al pueblo de Ferreñafe –que anticipa una representación lúdica y contradictoria–, recreada iconográfica y simbólicamente por tres arcos: uno central que permite el paso vehicular es un ser mitológico a manera de serpiente o “dragón” bicéfalo, con incorporación de círculos y seres marinos en toda su longitud y coronado por el señor de los báculos, mientras que los dos laterales son más sencillos para el tránsito peatonal, aunque también coronados por otro ser mitológico. La imagen que contrasta con las viviendas de adobe se torna sugerente o surrealista. Algo que anuncia la irrupción y la presencia de un “museo nacional” construido imponentemente con concreto y grandes superficies de cristal que parecen alejarse de esa realidad, más cercana a la tierra o a lo vernacular. La idea de lo nacional parece imponerse sobre lo regional.

Por otro lado, el Museo Nacional Chavín nació, en cambio, como museo de sitio y tuvo

el sueño prolongado de convertirse en un referente de la nacionalidad por la connotación arqueológica del sitio asociado a la figura de Tello y su esfuerzo por revalorar la cultura nacional. Se trata de una volumetría sencilla, longitudinal, horizontal y compacta que busca reinterpretar los edificios o templos chavín de carácter masivo o tectónico. Se le ha añadido además un espacio circular sobre una segunda plataforma inicial que emula la clásica plaza circular ubicada frente a la galería del Lanzón. La escalera de ingreso que la conecta desde la plataforma de ingreso es también una sugerencia de las diferentes escaleras que articulan los espacios del sitio arqueológico. Enchapes de piedra y reducidos vanos tratan de completar la imagen de lo antiguo desde lo contemporáneo.

Dentro de esta idea de reinterpretación, por otro lado, resulta gratificante la construcción del Lugar de la Memoria (2013, Barclay y Crousse) que se inserta en el acantilado de la Costa Verde como símbolo que resurge tectónicamente para narrar el trágico pasado, apostando por la inserción cultural, el recuerdo y la unidad.

Frente a estas propuestas de carácter nacional, en los sitios arqueológicos se han construido a su manera y con distintos esfuerzos los “museos de sitio” de carácter más regional o local. Se han tratado de consolidar identidades comunitarias que van sumando a la construcción de una identificación mayor nacional. Arturo Jiménez Borja fue el propulsor de estas instituciones culturales que en primer lugar buscaron la protección –del propio edificio y de las colecciones que se iban “encontrando”– frente a la destrucción y al olvido generado en gran medida por la aceleración de la expansión urbana. Entre los más destacados hay que mencionar: el controvertido museo de sitio de Puruchuco (1961)⁹, por la idea de “reconstrucción” del sitio –que se le adjudicó frente a la de restauración– que parecía iba en contra de los principios de la conservación y la puesta en valor. Jiménez Borja también asumiría la construcción del museo de sitio de Pachacamac (1965), otro de los lugares más significativos del pasado arqueológico, pues fue uno de los centros ceremoniales religiosos más importantes del Tawantinsuyu. En él se aprecia una recreación ritual, como romerías de grupos nacionales e internacionales que ingresan-ascienden-descienden de sus templos, dando un fuerte acento a la nacionalidad peruana.

Otros museos de sitio –con un predominio de los desarrollados en la región norte¹⁰ del

país– son: el de Ancón (1993, Guillermo Málaga) y su interesante composición volumétrica escalonada en un ejercicio de abstracción y el tratamiento sugerente de la iluminación interior; el Museo de Sitio Chan Chan (Luis Miró Quesada) con una fachada longitudinal, sobria y algún acento volumétrico, pero sobre todo el Parador Turístico Chan Chan (Robles), dentro del sitio arqueológico, que retoma la geometría de las líneas, las texturas y los nichos reinterpretando lo prehispánico; el colorido parador de las Huacas del Sol y la Luna (Moche, José Canziani) que retoma literalmente ciertos íconos formales a manera de antiguas viviendas, sin embargo, con una reciente gran construcción denominada Museo Huacas de Moche (2010, Canziani y Hackham) que ha apostado ahora por una mayor abstracción donde predominan los volúmenes tronco piramidales simétricos y compactos, y propone el manejo de una tecnología ecológica por lo que se constituye como referente nacional; el Museo de Sitio de Túcume (1991, Jorge Cosmópolis) con su carácter vernacular indiscutible y el tratamiento del espacio interior a la manera de una “caverna” natural; el de Huaca Rajada-Sipán (2009, Alberto Risco y César Piscocoya) con una propuesta de secuencia de planos, de texturas y colores que junto al tratamiento del espacio exterior recrean la naturaleza de lo tectónico; el Museo Comunitario de Leymebamba (2000, Jorge Burga) que trabaja los códigos de la arquitectura chicha; el de Wari (Huamanga, Ayacucho) que retoma el trabajo de los muros en piedra y los escalonamientos; o el de Huaca Cao (2009, Claudia Uccelli) en una suerte de juego lúdico calculado de formas y líneas dispares y dinámicas que se integran o mimetizan en el trazo a una naturaleza desértica o que pretende articular cierta metáfora del cuerpo inerte de la dama encontrada.

Todos estos ejemplos son propuestas interesantes que buscan interpretar los códigos antiguos para recrearlos dentro de un nuevo contexto que pretende reescribir –de esta forma– la historia desde sus museos.

5. Conclusiones.

Realmente se hace evidente la existencia del dilema de la identidad. Pensar “lo nuestro” a partir de discursos contemporáneos, a partir de recreaciones que construyen ciertas imágenes o símbolos que constituyan referentes para la nacionalidad. El reconocimiento de “uno” a partir de la confrontación con los “otros” revela aun la preeminencia de ciertas marginalidades o discriminaciones:

“razas”, género y culto, además de las educativas, por no hablar de las “culturales” en el sentido de grupos de poder que manejan y diferencian “la cultura” en singular (Montoya 2012), como objeto por alcanzar. La noción de identidad que se esfuerza en unificar en una nación a sociedades muchas veces tan diferentes y complejas al mismo tiempo, a partir de la construcción idealizada del “mestizaje” –racial y cultural– envuelve de alguna manera ciertos prejuicios que consciente o inconscientemente silencian la ya reconocida diversidad, multiculturalidad o pluriculturalidad. Esta “ideología exaltadora del mestizaje” es un discurso exitoso, “aparentemente democratizador, pero que es útil a las élites para negar el racismo existente en el Perú”. “Es también un discurso que oculta la desigualdad existente y que oculta la idea de que hay racismo en nuestro país.” (Callirgos 1993: 28, 26 y 28-29)

Desde esa perspectiva de la diversidad habría que analizar los productos de “la arquitectura peruana” y especialmente los itinerarios de las propuestas culturales, en los que se enmarcan los museos como representantes de la memoria o la historia del país. En los discursos contemporáneos referidos a la “cultura de la memoria” se encuentra el que se refiere a la defensa del patrimonio, sobre todo en un país con historias ricas y especialmente con una tradición arquitectónica de múltiples aproximaciones culturales dentro de su territorio. La presencia de su parte arqueológica se ha revalorado en las últimas décadas, frente al patrimonio histórico, con intervenciones más dinámicas en tanto reutilización de sus estructuras espaciales. Los museos se convierten así en un rescate que actualiza la memoria de las antiguas “huacas” y completa los vacíos y los silencios tanto como los olvidos. Los museos se consolidan como “uno de los canales más dinámicos en la conservación y difusión del patrimonio nacional”, son “agentes centrales en la vida misma de la nación.”¹¹

La existencia de una “arquitectura peruana” pasa, entonces, por la reflexión y la recuperación de la memoria (pasado), por la construcción de la identidad (presente) y por las apuestas de reinterpretación en proyectos (futuro) que se inscriban contemporáneamente a través de pautas en donde se despojen los prejuicios, los rencores, las luchas o los olvidos. No existe pues “una”, sino varias arquitecturas peruanas: “la popular”, “la chicha”, “la tradicional”, “la marginal”, “la urbana”, “la de la pobreza”, “la artesanal”, “la artística” o “la diseñada”, entre otras, como “la cosmopolita”, “la moderna”, “la latinoameri-

cana”, “la andina”, “la amazónica”, o en otro extremo “la surrealista”. En el caso de los museos se constata que cada vez más hay una apuesta por el estudio del significado de los códigos antiguos y las propuestas de reinterpretación dentro de una “modernidad apropiada”¹². El edificio como símbolo referente en la construcción de la identidad. Una mirada al pasado que se busca recordar construyendo un discurso que se comprometa con el sentimiento de identificación regional de las sociedades. Los museos demuestran así su carácter eminentemente público. Sin embargo, otro es el caso en el manejo de los espacios públicos, tan importantes para la congregación, las reuniones y la socialización, donde se comparten los vínculos no sólo cotidianos, sino también aquellos que se insertan en los calendarios de conmemoración cívico o militar. Se trata de una suerte de reproducción extraña. Los parques y plazas han sentido el paso del poder de los alcaldes, que reproducen la metáfora del poder del sillón. En casos extremos, se trata de una desidentificación o desarraigo, en tanto negación del lugar, por medio de la recreación de objetos extraídos

de otros contextos, como por ejemplo, el conocido Parque de las Musas en Lambayeque, ciudad representativa del Señor de Sipán. Imagen extraña en una época de identidades.

En el fondo, se percibe aún —a través de la arquitectura— esta incertidumbre y estos desencuentros de identidad en vista de lo contradictorio de las culturas y de los momentos inconclusos de la memoria, llenos de olvidos y de construcciones imaginarias. La arquitectura peruana resulta heterogénea y los espacios públicos en muchos casos insospechados, se han convertido en mágicas escenografías de identidades casi surrealistas. Una mirada desprejuiciada y en todo caso con un encantamiento especial puede llevarnos a construir desde las tradiciones ciertas identidades lógicas en su actualidad, que buscan más que la copia o ese aire de nostalgia por lo pasado, una reinterpretación, como las apuestas de Manuel Piqueras Cotolí, Elena Izcue, Enrique Camino Brent, Fernando de Szyszlo o Lika Mutal entre otros. Los museos son memoria y allí se reviven y se re-actualizan de alguna manera las peregrinaciones y los rituales, como tránsito y *revuelta* al futuro. ■

Referencias bibliográficas

- ALVA, Walter y Luis Chero (directores).
2005 *Museo Tumbas Reales de Sipán*. (Chiclayo): Amigos del Museo de Sipán.
- BURGA, Manuel y Alberto Flores Galindo.
1982 *La utopía andina. Allpanchis. Religión, mito y rituales en el Perú*, 20: 85-101, Cusco.
- BURGA, Manuel.
2005 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial Universidad de Guadalajara. [1988, Instituto de Apoyo Agrario]
- CALLIRGOS, Juan Carlos.
(1993) El racismo peruano. www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales. [En *El racismo: la cuestión del otro (y de uno)*. Capítulo 4: 57-213, en Blanco y Negro, Lima: DESCO, 1993.]
- COSME, Carlos.
2010 Conservación patrimonial y desarrollo turístico. Museos en la región norte. *exágono*, año 2, 7: 24-31, Lima: Revista del Colegio de Arquitectos del Perú.
- ELERA, Carlos.
2004 El Museo Nacional Sicán y la conservación de sus colecciones. En *¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad. Un valor de los bienes culturales*. Lima: Representación de UNESCO en Perú.
- FERNÁNDEZ COX, Cristian.
1990 *Arquitectura y modernidad apropiada: tres aproximaciones y un intento*. Editorial Universitaria.
- 1991 Modernidad apropiada, modernidad revisada, modernidad reencantada. En *Modernidad y posmodernidad en América Latina* (varios autores), Bogotá: Ediciones Escala.
- FLORES GALINDO, Alberto.
1987 *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA.
2008 *Museo Nacional de Chavín*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- JELIN, Elizabeth.
2012 *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2da edición. [2002]
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo.
1988 *Puruchuco*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Serie Perulibros. [1973]
- KAULICKE, Peter.
2001 *Memoria y muerte en el Perú antiguo*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2008 Espacio y tiempo en el Periodo Formativo: una introducción. En *Boletín de Arqueología PUCP. El Periodo Formativo: Enfoques y evidencias recientes. Cincuenta años de la Misión Arqueológica Japonesa y su vigencia*. Primera parte (Peter Kaulicke y Yoshio Onuki editores), 12: 9-23, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- KRISTAL, Efraín.
1991 *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario. [1989]
- LAUER, Mirko.
1997 *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- MARTUCCELLI, Elio.
2000 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Centro de Investigación Universidad Ricardo Palma.
- MINISTERIO DE CULTURA.
2012 *Lineamientos de Política Cultural 2013-2016. Versión preliminar*. Lima.
- MONTOYA, Rodrigo.
1991 *La utopía andina. Márgenes IV*, 8: 35-74, Lima: Sur

- Casa de Estudios del Socialismo.
- 2012 *Culturas y cultura: realidad, teoría y poder*. Lima: Universidad Ricardo Palma (en prensa).
- ORSOS, Harry,
- 2003 Pirámides antiguas y contemporáneas. *Arquitextos* 15, 45-48, Lima: Universidad Ricardo Palma, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- PIQUERAS COTOLÍ, Manuel.
- [1930] Algo sobre el ensayo de estilo neo-peruano en arquitectura. *Huaca* 3: 61-62, Lima: Revista de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, 1992. [Extraído de: Las bellas artes y arquitecturas peruanas. En *Revista El Perú*.]
- PORTOCARRERO, Gonzalo y Patricia Oliart.
- 1989 *El Perú desde la Escuela*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- SHADY, Ruth
- 2006 La civilización Caral: sistema social y manejo del territorio y sus recursos. Su trascendencia en el proceso cultural andino. En *Boletín de Arqueología PUCP, Procesos y expresiones de poder, identidad y orden tempranos en sudamérica*, (Peter Kaulicke y Tom Dillehay editores), 10: 59-89, primera parte, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VICH, Víctor.
- 2009 El fantasma de Francisco Pizarro: debates nacionalistas en torno a una estatua. En *El odio y el perdón en el Perú* (Claudia Rosas editora), 245-270, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VILLAMÓN, Juan.
- 1998 El academicismo y la arquitectura neocolonial, neoinca y neoperuana. *Arquitextos* 8: 51-56, Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Ricardo Palma.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (editor).
- 2003 *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937) Arquitecto, Escultor y Urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Notas

- * Este artículo es una versión revisada y modificada del texto original presentado con el mismo título en el curso de Identidad, Cultura y Nación dirigido por Iván Millones, del Doctorado en Antropología UNMSM, 2013-1.
- 1 Sobre el tema ver, por ejemplo, *Los trabajos de la memoria* (2012) de Elizabeth Jelin.
- 2 Portocarrero y Oliart han desarrollado la noción de “idea crítica del Perú”, advirtiendo que el “discurso oficial” es una construcción que logra instaurar en la población un imaginario tendencioso, pues la “historia del Perú aparece dominada por el signo de la frustración, y su narración es el relato de grandes injusticias, de episodios traumáticos y de esperanzas frustradas.” (Portocarrero y Oliart 1989: 104-105)
- 3 Efraín Kristal (1991: 15-16) señala que en realidad los primeros atisbos del “indigenismo” –como género literario que recrea la presencia del “indio rural” desde la perspectiva urbana– aparecen tempranamente hacia 1840, con la obra literaria *El Padre Horán* de Narciso Aréstegui, siendo anterior a la opinión generalizada acerca de la novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner (1859), que habría inaugurado la literatura indigenista en Sudamérica.
- 4 Se puede revisar los trabajos de Villamón (1998), Martuccelli (2000), y también la publicación editada por el Museo de Arte de Lima, Wuffarden (editor, 2003).
- 5 El tema de la “utopía andina” fue desarrollado por Manuel Burga y Alberto Flores Galindo en 1982, a través de un artículo compartido. Luego cada uno publicaría sus propias versiones más desarrolladas: Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca* (1987) y Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía* (1988). Rodrigo Montoya tiene también un ensayo con el mismo nombre “utopía andina” (1991).
- 6 La metáfora del “mestizaje cultural” es una elaboración, un eufemismo de la diferenciación étnica o “racial”. Se trata de un imaginario racial que apuesta por la utopía andina, o una armonía de integración recreada desde el poder. Vich señala que “puede notarse, la estrategia (...) consiste[nte] en continuar manteniendo –casi a como dé lugar– el discurso del ‘mestizaje’ como la instancia fundadora de la nacionalidad peruana. Desde ahí, el Perú es imaginado como el resultado del encuentro armónico entre dos culturas y no como la imposición violenta de la una sobre la otra. En esta visión, las dos culturas aportaron ‘lo mejor de lo suyo’ y el Perú debería ser entendido como un país simétrico sin traumas ni tensiones de por medio.” (2009: 258)
- 7 La idea de “pirámide” para los edificios “prehispánicos” se ha divulgado de manera indiscriminada hacia todo edificio llamado también “huaca”. En el fondo, parece existir una necesidad de validación cultural al querer compararse detentando lo que otros desarrollos civilizatorios construyeron. Por otro lado, Orsos (2003: 48) ha señalado perspicazmente que la propuesta de Prado Pastor le genera sospechas en cuanto a la idea de originalidad rescatando “lo moche”. Dicha reinterpretación sería más bien “la reinterpretación que Agustín Hernández hiciera de las pirámides aztecas o mayas, que –a manera de consuelo– por lo menos ‘prehispánicas’ sí son” y que se plasmara en su Capilla Eucuménica.
- 8 El Proyecto Arqueológico Batán Grande-La Leche denominado luego Proyecto Arqueológico Sicán (PAS) se inició en 1978 con Izumi Shimada (Elera 2004: 80). Actualmente es dirigido por Carlos Elera.
- 9 Los trabajos de “restauración” se iniciaron en la segunda mitad de 1953. En diciembre de 1960 fue inaugurado y las puertas se abrieron al público el 1 de enero de 1961. Fue el primer museo de sitio en el Perú. Ver Jiménez Borja 1988: 39-44.
- 10 Cosme (2010) ha descrito sucintamente algunos de ellos.
- 11 Ministerio de Cultura 2012: 22. Tomado del “Lineamiento 5: Defensa y apropiación social del patrimonio”. Señala además que el patrimonio –conformado por el material, inmaterial y los paisajes culturales– concentra “buena parte de la memoria de la nación (...) se constituyen como uno de los legados simbólicos más importantes de la nación peruana. El patrimonio sirve para construir un sentido del pasado”.
- 12 Sobre el tema, revisar a Fernández Cox 1990, 1991.