

**Repetición, reproducción, imitación y recuerdo.
Del arte a la arquitectura del movimiento moderno en el Perú***
Repetition, reproduction, imitation and memory.
From art to the architecture of the modern movement in Peru

Alejandra Acevedo**

Recibido: 26 de abril de 2018
Aceptado: 2 de junio de 2018

RESUMEN

El presente escrito tiene como objetivo discutir las nociones de repetición y reproducción a lo largo de la historia del arte y la arquitectura, estableciendo los elementos básicos para una reflexión acerca de la relación entre estos conceptos y la arquitectura del movimiento moderno en el Perú entre los años de 1945 y 1965.

En el Perú, durante el siglo XX, surgió la idea de tener una arquitectura con identidad propia orientada al rescate de la herencia precolombina e hispánica del país. Esto produjo la aparición de los movimientos neo-colonial, indigenista y el neo-peruano, antes de desarrollarse la arquitectura moderna peruana.

Esta etapa dio lugar a la Agrupación Espacio que proponía ideas de cambio para el país, dando paso a la modernidad no solo en la arquitectura sino también en la cultura y el arte. Este movimiento fue difundido por un grupo de artistas y arquitectos liderados por Luis Miró Quesada. En paralelo, Enrique Seoane Ros, que no perteneció al grupo, evolucionó y desarrolló arquitectura moderna desde su propia perspectiva.

Palabras clave: memoria, repetición, reproducción, imitación, movimiento moderno, Lima.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the notions of repetition and reproduction throughout the history of art and architecture by establishing the basic elements for a reflection on the relationship between these concepts and the architecture of the Modern movement in Peru between 1945 and 1965.

In Peru, during the twentieth century, arose the idea of having an architecture with a strong identity based on the country's pre-Columbian and Hispanic heritage. This produced the emergence of the neo-Colonial, Indigenist and the Neo-Peruvian movements, before developing the Peruvian modern architecture.

This stage gave place to the "Agrupación Espacio" that proposed ideas of change for the country, through the concept of modernity not only in architecture but also throughout culture and art. This movement was diffused by a group of artists and architects led by Luis Miró Quesada. At the same time Enrique Seoane Ros, who did not belong to the group, evolved and developed modern architecture from his own perspective.

Keywords: memory, repetition, reproduction, imitation, modern movement, Lima.

* **Antecedentes del documento.** La elaboración de este artículo se inició en el curso *Arquitectura moderna*, durante el semestre académico 2015-I, en la Maestría en Ciencias con mención en Vivienda, Unidad de Posgrado, Universidad Nacional de Ingeniería.

** **Alejandra Acevedo de los Ríos.** Arquitecta (Universidad Ricardo Palma). Candidata a Maestra en Ciencias con mención en Vivienda por la Universidad Nacional de Ingeniería.

1. Introducción

La repetición es el acto de volver a hacer o decir lo que se ha hecho o se ha dicho antes. En el arte y la arquitectura es una estrategia de diseño en la que se repiten elementos de origen semejante, que tras una organización que puede tener un criterio lineal, formal, direccional o proporcional, definen el ritmo de los elementos que son parte de un conjunto. Esta repetición aplicable a los objetos, es decir a las obras de arte y de arquitectura, se ha manifestado de diferentes formas a lo largo de la historia, por una búsqueda de perfección, de belleza, de eficiencia o de progreso. Por otro lado, el concepto de repetición también se ha manifestado cuando en diferentes momentos ha habido una búsqueda de repetición en el tiempo, por ejemplo cuando se quería recuperar valores del pasado con fines estéticos, contrario a otros momentos en los que la repetición de elementos del pasado no era bien recibida.

2. La reproductibilidad en la historia del arte

La reproducción de obras es una práctica que se ha empleado desde la antigüedad, entre ellas, la técnica de fundir y acuñar monedas de bronce. Para otras obras artísticas no había una técnica que facilitase su reproducción.

Es con la revolución industrial que se da un cambio en las condiciones de producción y se hace posible la reproducción técnica de objetos artísticos, lo que permitió que el arte esté al alcance de más personas, es decir, al alcance de las masas. Así, paulatinamente, se pasó de la producción artesanal en pequeños talleres de xilografía o litografía a la producción industrial de gran escala.

La reproductibilidad técnica, en palabras de Walter Benjamin, se define como “más independiente que la manual, respecto a la original” (1989, p. 21), ya que puede mostrar otros aspectos que en el original no. Aun así, en el objeto que es resultado de la mejor reproducción hace falta algo propio del original, el carácter de auténtico entendido como el “aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.” (Benjamin, 1989, p. 20).

En lo reproducido, al ser una repetición de un objeto que es único, se pone en cuestión

su valor respecto a lo auténtico. Aun así, este logra mayor accesibilidad que la obra de arte. Por ejemplo, la fotografía o las grabaciones permiten que una obra llegue a un público mayor en cualquier momento o lugar. Este proceso genera un doble impacto, tanto para lo reproducido como para el escenario donde se reproduce.

Al respecto Benjamin (1989, p. 22) dice:

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.

Las obras artísticas más antiguas se concibieron con un fin ritual, primero mágico y luego religioso, este valor único es a su vez su primer valor útil. Con la reproductibilidad técnica la obra de arte se libera de su exclusiva presencia en un ritual. En la fotografía, por ejemplo, es posible tener varias copias de una misma placa, por lo que indagar o cuestionar el sentido de la originalidad carece de sentido. (Benjamin, 1989)

El carácter ritual de la obra de arte define su valor de culto, que hace que la obra de arte se mantenga oculta, pues al tener fines religiosos, solo es accesible para algunos. Mientras que, por otro lado, su valor de exhibición cobra importancia como consecuencia de las técnicas de reproducción, que facilitaron su difusión. En ese sentido, cuando la obra de arte se emancipa de su carácter ritual o exclusivamente religioso, es que aumenta su capacidad de exposición.

Si bien con la reproductibilidad se logra que la obra sea más accesible, también la hace más genérica, al tratarse de un formato que la deslocaliza y al poder encontrarse en cualquier lugar. Esta práctica, empleada desde tiempos antiguos, se diferencia del pasado al adquirir un carácter técnico que permite su reproducción a gran escala.

Esta reproductibilidad, llevada al campo de la arquitectura, también ha significado que esta deje de ser una propuesta exclusiva para un grupo de personas y se trabaje en la repetición o reproducción a gran escala de un material para, por ejemplo construir

viviendas que sean *máquinas para vivir*, al alcance de mayor cantidad de personas.

3. La repetición en la historia del arte

En la historia del arte, el concepto de repetición ha tenido diferentes connotaciones y el acto de repetir se ha dado de diferentes formas. En la antigüedad, las normas académicas del arte tradicional alentaban una búsqueda de belleza en el que se imitaba la naturaleza. En ese sentido, la mimesis, entendida como la reproducción o duplicación de la realidad, se concibió como el método de aprendizaje y representación imprescindible para el desarrollo del arte, producto de las normas estéticas.

Para los griegos la repetición es una forma de aprendizaje, como lo hacían en la música o la gimnasia. También para lograr la perfección de sus obras, que eran fabricadas manualmente, los griegos se valieron de la repetición y la constancia. Tanto en la arquitectura griega como romana también se repiten elementos estables con sutiles variaciones.

Se dan dos principios con el fin de lograr la belleza. Por un lado, que las obras se adecúen a un sistema de medidas, en cuanto a números y proporciones; por otro lado, la imitación, entendida como repetición de lo que antecede a la obra, en esencia o en apariencia. Además, la obra de arte se concibe como la repetición de la misma creación del mundo, de la naturaleza, como si el ser humano cumpliera labores de creación propia de los dioses.

Los cambios en el ámbito social, cultural y económico que dan paso a los tiempos modernos, generaron nuevas categorías de conocimiento que llevaron a la reflexión y al cuestionamiento de la propia identidad. En la modernidad hubo quienes defendieron y aspiraron al valor de belleza instaurado en la antigüedad, pero también estaban los que se opusieron a estas ideas y plantearon nuevos órdenes.

En el siglo XVIII surge el neoclasicismo para denominar, de forma peyorativa, al movimiento que reflejaba en las artes los principios de la Ilustración. Los factores que influyeron en el surgimiento de la arquitectura neoclásica fueron las expediciones y excavaciones arqueológicas realizadas du-

rante los siglos XVII y XVIII, las que permitieron que se tenga conocimiento de las obras del arte antiguo en su lugar de origen. Esto dio lugar a nuevas formas que buscaban recuperar el valor del arte clásico, perdido en el tiempo, llevando a un principio de repetición formal.

Para ello se hacen estudios de edificios clásicos en Grecia y Roma, también en Egipto y Asia Menor, para que los arquitectos de la época realicen sus obras teniendo lo estudiado como referencia. A través de instituciones académicas se dio un espacio de difusión a estos estudios que permitieron el desarrollo del neoclasicismo. Cada arquitecto hizo su propia interpretación, lo que se puede evidenciar en las obras de Karl Friedrich Schinkel, John Nash y John Soane: cada repetición significa una variante y una forma particular de leer el pasado.

4. Arte moderno y arquitectura del movimiento moderno

Hubo quienes se opusieron a las normas académicas del arte tradicional, que tenían como pauta la imitación de la naturaleza. Este cuestionamiento sobre el enfoque tradicional empezó a ser aceptado, lo que significó una superación de la mimesis y una consolidación de la propuesta de los artistas modernos (Montaner, 2002). La mimesis, a la que los artistas modernos se oponían, fue rechazada como método. La obra de arte no debía ser solo producto de normas estéticas: se planteaba que la obra fuese un objeto de discusión en sí.

Al haber una crisis dentro de la cultura académica europea, se empezó a estudiar las formas artísticas de culturas no occidentales, lo que permitió legitimar propuestas que buscaban lo esencial y simple, enfocado en el objeto, libre de toda reproducción del entorno. Entonces, el artista del siglo XX empezó a ejercer una libertad que le permitió trazarse nuevos horizontes y nuevas miradas a la realidad.

La corriente neoplasticista nace en Holanda con la intención de despojar al arte de todo elemento accesorio, llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo. Se plasmó en las obras de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg y Gerrit Rietveld. Estos artistas, arquitectos y diseñadores compartían ideas y

conformaron el grupo y la revista *De Stijl*. El desarrollo y la síntesis teórica se plasmaron en 1924 en el manifiesto *Hacia una arquitectura neoplástica* de Van Doesburg, donde se exponen los principios para una arquitectura “abstracta, objetiva, elementalista, informe, económica, de planta libre, asimétrica, antidecorativa, antimonumental, anticúbica, abierta, flotante y en equilibrio dinámico.” (En Montaner, 2002, p. 72).

En este manifiesto, respecto a la forma, se rechaza la imitación de todo estilo anterior. En cuanto a la simetría y la repetición, Van Doesburg explica que la nueva arquitectura debe eliminar la rígida regularidad de las dos mitades. En vez de simetría, se ofrece una relación equilibrada entre partes dispares. La equivalencia de estas partes se basa en el equilibrio de su desigualdad y no en su igualdad.

Se plantea así el ideal de espacio continuo, que es a su vez definido y diferenciado. Por ejemplo, en la propuesta de Rietveld para la casa Schröder en Utrecht, se puso en práctica estas ideas de la no-repetición y variación continua, ya sea por la relación entre sus distintos elementos como por la relación de la casa con la calle y su entorno. En el neoplasticismo hay una oposición tanto a la repetición de ideas u obras de otros tiempos, como a la repetición del objeto en sí. Cada elemento es independiente y se relaciona con otro por sus diferencias más que por sus similitudes, con espacios claros que generan transparencias.

Como consecuencia de la Revolución Industrial, estos cambios en la arquitectura fueron tomando también otros caminos. Respecto a la idea de repetición, si en el neoplasticismo prevalecía el objeto por su particularidad y se rechazaba la producción en serie, con el racionalismo hay una valoración del elemento que es parte del conjunto pero con carácter tecnológico y maquinista.

En la arquitectura, el racionalismo tiene como aspiración la eficiencia y la funcionalidad. El edificio, visto como una máquina, pone énfasis en las medidas, lo elemental, el desarrollo del detalle técnico, el uso de prototipos, la repetición modular, en volúmenes eficaces y en la composición de complejas *megaestructuras* (Montaner, 2002).

La idea de repetición en el racionalismo se manifestó en diferentes escalas, por ejemplo, en la posible adaptabilidad del detalle técnico para el uso de materiales o estrategias constructivas. También, en la creación de prototipos que sean repetidos por la producción en serie o que agrupados formen parte de un conjunto. Se da la reproductibilidad de un objeto en sí, concebido para su tiempo.

Respecto al detalle técnico, se busca su perfección para que sea posible su repetición en la totalidad de la obra. Esta estrategia se ve en estructuras de hierro, como en las bibliotecas de Henri Labrouste en París, o con el uso de otros materiales como en la casa de ladrillo de Mies van der Rohe o el uso en la obra de Carlos Ferrater de un bloque prefabricado de hormigón.

En la obra de Le Corbusier, una de las ideas que prevaleció es la del prototipo que buscaba la belleza y el orden a través de la repetición. Desarrolló dos prototipos básicos. Uno a partir de la idea espacial de *pabellón* (la casa Dominó) y otro con la idea de patio (la casa Citrohan). Estos dos modelos no se desarrollaron independientemente, sino que el mismo arquitecto los relacionó para proponer edificios de gran escala como la Unidad Habitacional de Marsella. En ella se trabaja con un módulo de vivienda que al combinarse y repetirse compone una *máquina para habitar*. Por otro lado en la obra de Mies van der Rohe, que también empleó las ideas de pabellón y patio, lo hizo proponiendo piezas irrepetibles e individuales, por lo tanto su obra “va mucho más allá de los prototipos.” (Montaner, 2002, p. 88).

Tanto en la abstracción del neoplasticismo como en el racionalismo, el movimiento moderno concibe la arquitectura como objeto que posiblemente sea repetible, mas no que repite en el tiempo las ideas de la arquitectura de la antigüedad. Es en la búsqueda de nuevas ideas que se da excesivo valor a lo funcional y formal. Es entonces que la arquitectura adquiere un carácter de producto, al punto de estar bajo condiciones de estandarización y producción, pensada para un sujeto promedio.

5. Modernidad y movimiento moderno en el Perú

La arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno en el Perú surgen como una necesidad de adecuarse a cambios que se habían dado en otras partes del mundo durante el siglo XX. Al llegar a nuestra realidad, como práctica política, económica y social, la modernidad se interpretó desde diferentes puntos de vista. Aun así, el eje central de la discusión se origina por ser un concepto introducido bajo patrones europeos y norteamericanos, lo que cuestiona el valor de la tradición, del pasado, de la cultura y de las creencias. En líneas generales, algunos pensadores sostuvieron que la tradición es un obstáculo para acceder a la civilización moderna, ya que es vista como prejuicio, como reproducción de valores, mentalidades y actitudes propios del pasado.

En ese contexto, una de las posturas más significativas es la de José Carlos Mariátegui. Su propuesta es de las pocas en Latinoamérica que formula un entendimiento de la tradición cultural y social como condición para elaborar un proyecto de modernidad en nuestra realidad. En su lectura destaca la atención que hay que tener respecto a las culturas indígenas y el rol de las instituciones y el espíritu comunitario de los pueblos andinos.

Es importante diferenciar en su postura el concepto de tradición al de tradicionalismo. Se entiende la tradición como un elemento importante para proyectarse y cuestionar la modernidad, en un universo cultural, que proviene del pasado pero del que se desprende una actitud crítica para decidir qué elementos deben formar parte de una nueva cultura. Mientras que, por otro lado, el tradicionalismo sobrevalora y reproduce esta tradición sin asumir una actitud sujeta a los cambios, por lo tanto rechaza la modernidad. Habiendo aclarado estas definiciones, se entiende la posibilidad planteada por Mariátegui respecto a la relación entre tradición y modernidad. Su lectura no significa que esta tradición deba ser considerada y respetada en su totalidad, ya que es necesario distinguir cómo y qué componentes de ella deben involucrarse para desarrollar una relación coherente con la modernidad.

Para José Ignacio López Soria (2001) las versiones que se plantearon respecto a la modernidad occidental pueden ser entendidas a través de dos discursos: el de las libertades y el del bienestar. Se reconoce al discurso de las libertades como una postura social y al discurso del bienestar como una actitud ligada a la ciencia, la tecnología y el desarrollo empresarial. Estas posturas, a pesar de sus diferencias, buscan la constitución de un Estado-nación, ligado a la modernidad, como la mejor estructura que puede organizar al mismo tiempo una sociedad justa y una sociedad de bienestar.

En el Perú no se ha producido la articulación de los discursos, lo que lleva a un deficiente desarrollo del proyecto moderno. Para López Soria, el Estado-nación (base del proyecto moderno) ha fracasado en nuestro país puesto que las ideas, exigentes, se han llevado a la práctica con poca funcionalidad. Es por eso que en América Latina se habla de una “modernidad incompleta” (Ortiz, 2000) puesto que la modernidad como proyecto se aceptó como idea ligada a los avances tecnológicos y científicos, asociados al progreso, más no se asumió la exigencia de establecer un sistema de valores.

Es decir, se aceptó la necesidad de la modernización y el progreso en un sentido tecnocrático pero no se aceptó a la modernidad como un sistema de valores universales como la democracia, el pluralismo y el respeto por los derechos del hombre y del ciudadano. (Cancino, 2008, p. 50)

Si el proyecto de modernidad fracasó en condiciones históricas favorables, en la actualidad su viabilidad se vería debilitada por el proceso de globalización y las exigencias de identidad local.

En el desarrollo de la modernidad se ha cuestionado el valor de la identidad, si debe o no ser parte del proyecto. Según Jorge Larraín (1997) en Latinoamérica el proyecto de modernidad se concibió como una alternativa a la identidad, tanto para los que apoyaban las ideas que esta representaba como para los que no confiaban en ella.

La postura de Mariátegui discrepa con muchos pensadores de su época, los tradicionalistas peruanos vinculados a dos corrientes ideológicas: el hispanismo y el indigenismo.



Edificio Ostolaza. Lima. 1951-1953. Enrique Seoane. Vista general. Fuente: Archivo Seoane.

En arquitectura, estas corrientes coinciden en la importancia de la identidad y una actitud crítica frente a los modelos academicistas. Ambas propuestas se cerraban en sí mismas y, aunque hubo quienes rescataron la fusión de ambas, en el fondo todas se oponían a la idea de modernidad.

En este período de la arquitectura en Lima y el Perú, primeras décadas del siglo XX, encontramos influencias del estilo ecléctico- académico o, contrario a esto, propuestas antiacademicistas. De allí surgen tres corrientes: la neo-colonial (que valora el pasado hispánico), la indigenista (que reivindica el pasado precolombino) y el neo-peruano (fusión de lo colonial e indígena). La búsqueda de una arquitectura propia es lo que antecede al movimiento moderno en el Perú. Aun así, ninguno de estos estilos prevaleció, dando paso a un escenario de ambigua pluralidad. Esto se evidenció por la penetración de formas más que de conceptos modernos: domina la arquitectura como estilo.

En el año de 1947 se crea la Agrupación Espacio, conformada por alumnos y profesores de arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros, junto con artistas, literatos y otros intelectuales. El objetivo era debatir sobre el panorama de nuevas ideas reflejadas en la arquitectura. Esto dio lugar al Manifiesto de la Agrupación Espacio, mediante el cual se difunden y validan conceptos de una modernidad en el país que iban más allá del campo arquitectónico.

En el documento se mencionan temas en torno al ser humano y su relación con el espacio y el tiempo, así como el eclecticismo arquitectónico y la falta de conciencia detrás de corrientes estéticas provenientes de Europa y Norteamérica.

La Agrupación Espacio fue la que se encargó de poner en debate algunas ideas en torno a la modernidad, a pesar de encontrarse en un contexto como el de Lima a mediados del siglo XX, una ciudad conservadora con un carácter todavía aristocrático. Con una postura crítica, mantuvo distancia respecto a las ideas inculcadas en la escuela, logrando no necesariamente una “revolución total”, pero sí, al menos, una toma de conciencia. (Martuccelli, 2017, p. 175)



*Edificio Ostolaza. Lima. Vista del encuentro de volúmenes.
Fuente: Bentín, 1989, p. 184*



*Edificio Ostolaza. Lima. Vista del núcleo de escaleras.
Fuente: Bentín, 1989, p. 208*

Las primeras propuestas de arquitectura moderna en el Perú tuvieron como referentes los principios de Le Corbusier y la Bauhaus, criterios racionales y funcionales como planta libre, integración de espacios, relación del exterior con el interior, uso de elementos limpios libres de ornamento y la preocupación por nuevos sistemas constructivos y estructurales. Algunos ejemplos son la casa Miró Quesada (1948) de Luis Miró Quesada, la clínica Mater Admirabilis (1949) de Paul Linder, la casa Truel (1949-1950) de Wakeham y Oyague, el Club Internacional de Arequipa (1947) de Adolfo Córdova, José Polar y Carlos Williams, todos ellos arquitectos que pertenecían a la Agrupación Espacio.

6. Lo moderno frente a la historia

Un arquitecto refleja en su obra los cambios que se dieron entonces en el Perú: Enrique Seoane Ros. Si bien también fue docente, no perteneció a la Agrupación Espacio, no solo por no estar interesado en la labor intelectual de discutir sobre arquitectura sino porque, en palabras de José Bentín, “le interesaba en aquel entonces un enfoque plástico de la arquitectura, un impulso casi de artista con mucha emotividad. Consideraba necesario seguir su propio ritmo, su arte, paso a paso, sin dejarse atropellar por influencias lejanas.” (1989, p.112)

Las primeras propuestas de Seoane, durante la década de 1940, destacaron por estar dentro de la tendencia neocolonial, con creaciones inspiradas en la propia tradición, entre ellas la Hacienda Huando (1943) y la Iglesia de Ancón (1944). En este período de su carrera va empleando volúmenes claros y limpios junto a elementos neocoloniales estilizados, lo que va definiendo su transición hacia propuestas de carácter moderno.

Al tener Seoane conocimiento de diferentes lenguajes, le permitió proponer una arquitectura que no necesariamente tiene referentes historicistas, sino que se preocupa por insertarse adecuadamente en el lugar.

De estas propuestas destaca el **Edificio Ostolaza** (1951-1953) ubicado en la esquina de Tacna y Huancavelica, centro de Lima, que albergó usos de comercio, oficinas y vivienda. Al encontrarse en una esquina, el arquitecto opta por dos volúmenes diferenciados, uno para cada calle. Además resuelve la escala peatonal con un volumen de dos pisos sobre el que se ubican los bloques. En los dos primeros niveles hay espacios de altura y media, doble altura y algunos con mezzanine. El bloque de viviendas, con departamentos de uno o dos niveles, tiene una fachada a la calle con terrazas y celosías metálicas de trama reticular.

La disposición de los departamentos sirve de pretexto a Seoane para tratar la retícula, muy curbosiana, de manera que produzca un juego en diferentes planos, con sus respectivos remates, tales como el extremo derecho y el último nivel de tratamiento distinto a una misma solución en planta. (Bentín, 1989, p.183)

Para el bloque de oficinas, de planta libre, se tiene una retícula que evidencia su estructura de losas y vigas, donde el paño vidriado no responde a la misma lógica de modulación empleada en otras partes vidriadas del edificio.

Seoane emplea estrategias presentes en anteriores propuestas y que volverá a usar en las siguientes: enchapes de cerámica decorada, retícula sobresalida para organizar las elevaciones, texturas que contienen rombos y el empleo de remates de madera en el último nivel. También un lenguaje formal de trama reticular, volúmenes visualmente suspendidos con una base a escala peatonal o el retiro del bloque del último nivel a ambos lados como remate formal. (Bentín, 1989)

Esto se puede observar también en el proyecto del **Ministerio de Educación** (1951-1956) un edificio de oficinas ubicado en la esquina de la Av. Nicolás de Piérola con la Av. Abancay, también en el Cercado de Lima. Se trata de un bloque principal de 21 niveles, con otros dos volúmenes de 12 pisos hacia los lados, a manera de basamento.



Ministerio de Educación, Lima. 1951-1956. Enrique Seoane. Obra en construcción. Fuente: Gunther, Mitrani, 2013, p. 13.



*Ministerio de Educación. Lima. 1951 - 1956. Enrique Seoane. Vista general.
Fuente: El Arquitecto Peruano, 228-229, julio - agosto, 1956.*

En la fachada de los bloques se acentúa la verticalidad con el uso de bandas que destacan por sobre la horizontalidad de las ventanas corridas y alfeizares del *muro cortina*. En la parte central del volumen principal se tiene ventanas que van de piso a techo. En el interior del hall de doble altura, las columnas siguen un ritmo marcado por el patrón curvo de la fachada, que al ingresar dirigen hacia el encuentro de otros espacios de recepción laterales. Como solución estructural se empleó elementos de acero y de concreto armado, en un tiempo en que el uso del primero no estaba generalizado, por lo que se puso especial atención sobre este sistema.

Esta obra de Seoane destaca por la mezcla de clasicismo y modernidad, combinado con elementos decorativos en los acabados. El enchape cerámico del primer piso hacia la calle es una composición geométrica (formada de piezas moduladas y repetidas) que evoca lo prehispánico. Si bien es un edificio emblemático de la arquitectura peruana moderna, fue cuestionado por responder tardíamente a este período y por emplear elementos decorativos que iban en contra de lo moderno. (Bentín, 1989)

El **Edificio Diagonal** es un edificio de vivienda y comercio de 8 pisos ubicado en la esquina de la avenida Óscar Benavides y el pasaje Olaya en Miraflores. Es una propuesta particular de arquitectura moderna que no necesariamente tiene un carácter cosmopolita, sino más bien una escala y un carácter pertinente para el lugar. Este edificio de planta triangular, con una ligera convexidad en los lados, se organiza en base a ejes que dan lugar a una composición simétrica. (Viccina, 2015)

El edificio tiene, como en otras obras de Seoane, una retícula modular de carpintería metálica pero, en este caso, con proporciones hogareñas y un tratamiento de fachada vidriada hacia los extremos del volumen con un ligero volado. Además, según menciona Bentín (1989), se cree que el edificio no fue terminado por su autor, por el poco cuidado en los detalles y por las modificaciones que tuvo.

Con estos y otros edificios que Enrique Seoane concibió, se lograron importantes ejemplos de arquitectura peruana. Con gran talento realizó obras que no solo respondían a las exigencias funcionales, con soluciones prácticas, sino que también motivaron a una reflexión arquitectónica.



Ministerio de Educación. Vista de la fachada principal.
Fuente: Revista El Arquitecto Peruano, 228-229, 1956.



Edificio Diagonal. Miraflores, Lima. 1953-1959. Enrique Seoane. Vista de la fachada principal. Fuente: Bentín, J., 1989, p. 231



Edificio Diagonal. Miraflores, Lima. 1953-1959. Enrique Seoane. Vista posterior.
Foto Jorge Deustua. Fuente: Bentín, J., 1989, p. 231.



Edificio Diagonal. Miraflores, Lima. 1953-1959. Enrique Seoane. Vista lateral. Foto Jorge Deustua. Fuente: Bentín, J., 1989, p. 231. ■ 33

7. Conclusiones

Tanto en el movimiento moderno peruano como en la historia de la arquitectura, la repetición no solo ha sido una estrategia formal, sino también un fenómeno en el que se mira al pasado para recuperar valores que podrían tener un fin estético y a la vez útil. Esta idea de volver al pasado se ha manifestado en la obra de Enrique Seoane, al darle identidad a sus proyectos. Aunque las de carácter neocolonial hayan utilizado elementos decorativos, llama a la reflexión cómo fueron incorporados luego en propuestas de carácter moderno.

Al hacer referencia a la repetición como proceso, en el Perú no solo hubo una imitación de formas provenientes de otros países sino también de otros tiempos, por el deseo de evocar el pasado y porque el movimiento moderno llegó de forma tardía.

Justamente es la repetición de formas lo que se ha cuestionado en la historia de la arquitectura, cuando con fines decorativos se ha repetido o, hasta podría decirse, se ha copiado elementos que no tienen relación con el contexto de la obra o el pensamiento de la sociedad en la que se inserta: cualquier obra, no solo de arquitectura, debería ser un reflejo de ideas más que de formas.

En el Perú, la crisis del movimiento moderno devino en una falta consciente de obras con identidad. Antes de ello, el rescate de la identidad en arquitectura se orientó hacia el recuerdo de lo precolombino y lo hispano. Luego, algunos intentaron y lograron una difícil síntesis entre tradición y modernidad. En la actualidad, esta identidad debe ser asumida dentro del gran reto de la globalización. Un fenómeno que ha llevado a una arquitectura genérica que es solo reproducción de lo que ocurre en otros contextos, donde la repetición parece ser el reflejo de la falta de creatividad. ■

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1989 [1935]). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Bentín Diez Canseco, J. (1989). *Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Editorial Imprenta Deso S.A.
- Cancino, H. (2008). Pensamiento social. Ciencias sociales y modernidad en América Latina. *Sociedad y Discurso*, 13, 46-60.
- Larraín, J. (1997). La trayectoria latinoamericana a la modernidad. *Estudios Públicos*, 66, 313-333.
- López Soria, J. I. (2001). Adiós al discurso moderno en el Perú. *Hueso número*, 39, 45-57.
- Martuccelli, E. (2017 [2000]). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ortiz, R. (2000). América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo. *Nueva Sociedad*, 166.

Bibliografía consultada

- Acevedo, A.; Llona, M. (2016). *Catálogo arquitectura movimiento moderno Perú*. Lima, Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México DF, México: Siglo XXI.
- De Micheli, M. (2002 [1966]). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Gunther, J.; Mitrani, H. (2013) *Memorias de Lima. De haciendas a pueblos y distritos*. Lima, Perú: Ediciones Círculo Polar.
- Van Doesburg, T. (1985) *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Librería Yerba.
- Vicchina, H., ed. (2015) *Edificio Diagonal. Enrique Seoane*. Piura, Perú: Universidad de Piura.