

# Construcción y ausencia.

## Historia, teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX

**Sharif Kahatt**

*Retórica sobre retórica. La mitología latinoamericana impide asumir la contradictoria realidad...*

*Se nos habla de un pasado poblado de grandezas, se nos promete un futuro absolutamente venturoso y nadie explica el duro presente que nos toca vivir y sirve de puente a los apogeos míticos.*

**Ramón Gutiérrez,**

Arquitectura latinoamericana en el siglo XX.

*Un país que se construye sobre sus ruinas, una metáfora casi literal y dramática que podría aplicarse al Perú.*

**Elio Martuccelli,**

Arquitectura para una ciudad fragmentada.

La historia, la teoría y la crítica sin la obra arquitectónica se convierten en un metalenguaje, en algo inútil, por ello es necesario mantener unidos el mundo de las ideas y las obras construidas. La teoría debe ser un punto de apoyo para el proyecto y la crítica una necesidad para la superación del medio arquitectónico en el que se desarrolla. Con ello, la historia debe estar viva, para recibir e interpretar la arquitectura dentro de un código de valores coherente. Por ello es importante utilizar estas herramientas para lograr el fin ulterior: mejorar el nivel de la arquitectura.

Desde hace varios años se viene incrementando en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, un gran interés por enriquecer y seguir desarrollando la producción historiográfica, teórica y crítica de las últimas décadas. Sin duda, Europa es donde más se han desarrollado estas disciplinas, con los aportes de los alemanes y los franceses en un primer momento, el de los italianos e ingleses más adelante, y recientemente el de los españoles, entre los más importantes. Por otra parte los norteamericanos heredaron éstas gracias a la inmigración de los principales arquitectos y teóricos europeos luego de la segunda guerra mundial, especialmente, y sobretodo gracias a la intervención de Siegfried Giedion, que colocó la arquitectura americana en el centro de la 'historia del movimiento moderno' que él mismo construía por esos años, y que fue durante muchos otros, la historia oficial de la arquitectura moderna<sup>1</sup>.

En el Perú, la reflexión teórica ha tenido apariciones fugaces y se ha ido formando sin lograr una presencia concreta. Solo a través de algunos aportes a lo largo del último siglo y especialmente de los últimos años, se ha ido creando una conciencia crítica que a la vez le reclama su importancia y presencia en el medio. Porque si bien ni el estudio crítico, ni el ensayo teórico, ni la investigación historiográfica forman parte activa de la arquitectura en el Perú, existen sin embargo obras que son piezas claves para la construcción de estas disciplinas.

En este texto se propone una revisión crítica a las principales publicaciones en el campo de la historia, la teoría y la crítica de la arquitectura en el Perú. Se ha planteado reconocer el aporte de los trabajos y publicaciones más importantes, dentro de una periodificación general que coincide con las grandes etapas socio-políticas del país; e identificar los factores necesarios para que estas disciplinas sean capaces de establecer sus bases en la arquitectura y la cultura peruana.

#### Aires locales: corrientes nacionalistas

París era la utopía americana. Las ciudades importaban los modelos arquitectónicos de diferentes edificios. Para cada función había un modelo ideal al cual imitar, así la arquitectura de la ciudad se hacía a imagen y semejanza de las principales capitales europeas del siglo XIX. El estilo neoclásico era la base de todos los diseños arquitectónicos y recibía aportes iconográficos *ad hoc*, dependiendo del uso y representación del mismo.

Sin poder sacudirse de ese auge ecléctico, hacen su aparición las ideas nacionalistas, asaltando el ambiente cultural y arquitectónico peruano de inicios del siglo XX. Una vez establecida esta nueva ‘conciencia nacional’, se planteó el problema de la identidad cultural, en donde se revisaron y reformularon las ideas de las expresiones artísticas. En esta situación de replanteo de patrones culturales –reclamados también desde la literatura y las artes plásticas–, la arquitectura presentó tres propuestas, cada una desde su particular manera de entender ‘lo nacional’. Tres opciones válidas desde sus intenciones, aunque contradictorias en sus medios representativos. Por un lado, el estilo neocolonial, usó las imágenes e iconografía de la arquitectura virreinal, y fue asociado rápidamente a la aristocracia y grupos de poder y que finalmente fue adoptado por el gobierno de manera táctica. Por otro lado, el neoinca, la versión arquitectónica del movimiento indigenista en pintura y literatura, usó el repertorio formal y decorativo precolombino y estuvo asociado

a los movimientos progresistas y de corte social. Por último, el neoperuano, un estilo que trató de soldar estas abismales diferencias, partiendo de una estética intermedia entre las anteriores, pero que tuvo una repercusión de reducida escala.

En ese mismo periodo de auge del pensamiento nacionalista, José Carlos Mariátegui publicaba su “Manifiesto Indigenista” en la Revista *Amauta* donde rechazó toda dependencia cultural extranjera y propuso la reposición del indio en las bases de la cultura nacional<sup>2</sup>. A esta ideología de rescate del indio para una expresión autóctona, se sumaron muchos artistas e intelectuales, entre ellos José Sabogal. Sabogal –quien dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes–, fue también un efusivo promotor de los mismos ideales para las artes en el Perú, institucionalizando el estilo en su escuela, aunque este también mostró las deudas con las escuelas tradicionales europeas.

De esta época de inicio del siglo XX, las primeras publicaciones relacionadas a la arquitectura las encontramos en los materiales de estudio en la Escuela de Ingenieros. Estas se refieren a la arquitectura desde las ‘ciencias de la construcción’<sup>3</sup>. *Lecciones de arquitectura*, de Teodoro Elmore (1876); *Teoría de la arquitectura* de Ricardo de la Jaxa Malachowski y *Nociones y elementos de arquitectura* de Héctor Velarde (1933) son textos realizados por estos arquitectos-constructores formados en Europa que reflejan claramente su origen en la larga tradición académica francesa, basada en los principios de composición y órdenes clásicos.

Con el fin de difundir el estilo neocolonial, –el estilo de la época– se publicaban periódicamente textos importantes de autores nacionales como Héctor Velarde, Emilio Harth-terré y latinoamericanos como Ángel Guido y Martín Noel en la revista *El Arquitecto Peruano*. Igualmente trascendente fue para los arquitectos y para los estudiantes de la nueva Sección de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros<sup>4</sup>, “*Estética Urbana. Notas sobre su necesaria aplicación en Lima*” de Emilio Harth-terré<sup>5</sup>. En el texto el autor expresa su vocación ecléctica en cuanto a la arquitectura y el urbanismo, haciendo mención a las reformas de París hechas por Haussmann como modelo a seguir en la ciudad (las que ya se venían copiando desde la caída de las murallas de Lima a finales del siglo XIX) y propone además una arquitectura ‘proto-moderna’ como el estilo idóneo para ‘reconstruir’ la ciudad<sup>6</sup>.

Años después, dentro del mismo corte esteticista y basado en el código de valores

clasicistas Héctor Velarde publicó *Arquitectura peruana*<sup>7</sup>. El libro ofrece una mirada histórica lineal de las construcciones y los edificios más importantes realizados en el Perú desde el inicio de las culturas precolombinas, realizando en cada una de ellas un detallado y extenso trabajo descriptivo. Igualmente Velarde divide la historia en tres grandes etapas: arquitectura prehispánica: pre inca e inca, arquitectura colonial (donde incluye apartados por departamentos) y arquitectura republicana.

El gran aporte de Héctor Velarde consistió en catalogar y difundir la arquitectura producida en el Perú desde la etapa precolombina hasta la realizada en esos momentos, sentando las bases para estudios posteriores. “No se hará un estudio histórico sobre la arquitectura del Perú, ni un ensayo crítico-estético, menos aún arqueológico, se desea simplemente mostrar sus características notables, sus monumentos principales en orden de tiempo y de espacio y sólo hacer ver, con la mayor objetividad posible, que se trata de una arquitectura que, aún hoy, a través de las tendencias modernas y de las grandes líneas estéticas actuales, puede seguir dando sus frutos inconfundiblemente propios y jugosos.”<sup>8</sup>

*Arquitectura peruana* dedicó la mayor parte de su investigación a la etapa colonial, donde el autor demostró su dominio descriptivo y análisis estilístico.

En la tercera edición de este libro, tres décadas después de la primera, Velarde presentó pequeñas reseñas sobre la arquitectura del último siglo, en donde prefirió mostrar muchas fotografías de obras y sobre volar el panorama arquitectónico en una síntesis descriptiva que no se involucra ni se detiene a estudiar ninguna nueva tendencia. En dos cortos ensayos nombra y registra lo realizado: “De principios a mediados de siglo XX” y “De mediados del siglo XX a lo actual”. Al referirse a la primera parte del siglo y reconociendo las bondades del neocolonial escribe: “se habían olvidado de trescientos años de auténtica arquitectura en relación con nuestro suelo. Todo el barroco español, admirablemente adaptado al medio, es decir, a la inocencia del adobe, al clima, a nuestra visión plástica y de fondo, se había pasado por alto como inexistente”<sup>9</sup>. Más adelante, y con la ventaja de la perspectiva del tiempo, reflexiona: “El neo colonial comprende las tradiciones costeras y andinas, tuvo ejemplos bellos y positivos, pero también desató un verdadero desenfreno decorativo de portadas, volutas y pináculos, fue un desborde que se explica, por muchos factores, en ese momento fecundo de nuestra producción arquitectónica”<sup>10</sup>.

En el mismo texto, Velarde expone el panorama de la arquitectura antes del ‘establecimiento’ de la escuela moderna haciendo énfasis en los niveles escandalosos de eclecticismo que se registraron en las décadas del treinta y el cuarenta: “hubo arquitectos que se especializaron en corrección académica y gusto en determinadas arquitecturas de estilo tudor o inglés o francés, el estilo cabaña, el plateresco, californiano, clásico... En cuanto al estilo buque, en oposición modernista, casi todos los profesionales lo practicaron con más o menos acierto”<sup>11</sup>. En el segundo ensayo, “De mediados de siglo a lo actual”, Velarde escribe: “Estamos por los años de 1945. Los propietarios quieren casas sólidas, los maestros de obra que manejaban misteriosamente el nuevo material y los aficionados a la resistencia de materiales, sin contar con un buen número de arquitectos, se entregaron a la arquitectura moderna.”<sup>12</sup>. En este ensayo reconoce que, luego de 1945, se afirmó en el medio “la doctrina funcionalista” y se disculpa por no juzgar la arquitectura contemporánea por “haber desbordado 1950 y es difícil juzgar sin una mayor perspectiva de tiempo y de espacio.”<sup>13</sup> De este modo queda abierto el juicio del autor sobre las distintas propuestas y concluye que “la arquitectura, como la vida, no se detiene ni en la simpleza funcionalista ni en la simpleza copista del pasado.”<sup>14</sup>

De este modo, las propuestas de las ‘corrientes nacionalistas’ tuvieron acogida entre el público y se sumaron rápidamente a la vasta oferta ecléctico-historicista de la época. Desgraciadamente, el único cambio real planteado por estas corrientes frente a las obras anteriores fue el uso de la iconografía. Las tres cayeron en el error de reducir la propuesta a un mero cambio de piel: siempre presentaron los cánones neoclásicos existentes a los que sólo adhirieron particulares remates y ornamentos.

Lo importante de estos movimientos es que se reconoció y se quiso prescindir de la infinita dependencia cultural de Europa. Se propuso ‘arquitectura’ frente a las obras neoclásicas y académicas. Es también importante destacar que por primera vez se rescató del silencio y del anonimato a la arquitectura colonial y precolombina producida durante cientos de años; además se preservó y estudió el patrimonio arquitectónico peruano. Lo paradójico del tema es que a pesar de su interés reivindicativo por ‘la raza oprimida y derrotada’, este movimiento se dio a niveles de élites intelectuales y no incorporó la participación activa de la cultura indígena. De esa manera, estas manifestaciones no pasaron de ser una anécdota cultural.

### Intenciones renovadas: movimientos modernos

En 1945, cuando la mayoría de países latinoamericanos y del resto del mundo ya habían sucumbido a la aplastante difusión del ‘International Style’, en el Perú se terminaba la ‘remodelación’ de la Plaza de Armas de Lima, un proyecto que se convirtió en el último gran proyecto neocolonial. Paralelamente, Luis Miró Quesada publicaba *Espacio en el Tiempo, la arquitectura moderna como tradición cultural*<sup>15</sup>, el texto fundacional de la arquitectura moderna que representó el lado optimista de la vanguardia y apostó por su instauración en el Perú.

Miró Quesada, afiliado a los distintos ideales del movimiento moderno y seguidor apasionado de arquitectos con propuestas tan variadas como Gropius, Le Corbusier, Wright, Mies o Aalto, no demoró en aprovechar lo mejor de cada uno de sus planteamientos para convertirlos en enunciados de su propia ideología. Así, logró introducir, justificar y difundir la arquitectura del movimiento moderno en el Perú, al mismo tiempo anunciando la llegada de este ‘tiempo nuevo’. Miró Quesada presentó la arquitectura moderna como la materialización de la fusión de todos los conocimientos alcanzados por el hombre, su único camino posible a seguir, su desarrollo en esta ‘nueva era’. La arquitectura moderna “es la materialización de la más sublime de las artes por encarnación del espacio en el tiempo” y para ello hay que experimentar la emoción de la unidad espacio-tiempo, y tener conciencia de un tiempo nuevo, formado por una nueva sensibilidad y por un nuevo espíritu. Ellos están representados en “las artes de hoy y la arquitectura nuestra, que capta y simboliza este nuevo sentir de la humanidad en el cosmos.”<sup>16</sup>

*Espacio en el Tiempo* está compuesto por dos partes: la primera presenta la ‘nueva arquitectura’ en el ‘tiempo nuevo’, dentro del ‘nuevo orden universal’. La segunda, más ajustada al oficio del arquitecto, trata temas más específicos para su manejo, entendimiento y adecuada proyección. El texto persigue varias ideas capitales del movimiento moderno que ya habían sido enunciadas por los ‘pioneros’ en esta batalla<sup>17</sup>. Se encuentran ideas esenciales como la anunciación de una ‘nueva era’, una ‘nueva conciencia social’ y la negación total de los estilos anteriores y del pasado inmediato y la exclusión de la ornamentación y los órdenes académicos. También están presentes los enunciados higienistas de “luz, aire y naturaleza” para combatir las enfermedades, al igual que la admiración por las máquinas y el desarrollo tecnológico (aunque aún era incipiente en el Perú) y la

sensibilidad del hombre para utilizar la industrialización en la arquitectura y hacer de ello un arte. También reconoce las bondades del planeamiento de las viviendas y la nueva disciplina: el ‘urbanismo’, la conciencia social de la arquitectura contemporánea.

Pero el verdadero gran aporte no reconocido en la obra de Miró Quesada –por la ligereza de la gran mayoría de sus contemporáneos y sobre todo por la pereza mental de sus seguidores– está en la enunciación de dos ideas que son fundamentales en el texto y que le fueron reclamadas en falta al movimiento moderno: la continuidad de la tradición cultural y la pertenencia al contexto y lugar. Es decir, propuso la inserción de la cultura moderna en la tradición local, a través de la permanencia de los espacios donde se desarrollan las costumbres, así como también planteó el manejo y estudios para entender el ‘regionalismo ambiental’; temas que fueron luego los caballos de batalla de la crítica al movimiento moderno. Miró Quesada puso énfasis en que la arquitectura moderna debe ser producto de la evolución del hombre con la tradición de cada lugar: “surge la captación de esos mismos esenciales, la inevitable personalización de nuestra moderna arquitectura, que realizada en la idea de nuestra continuidad cultural, nos conduce a la necesidad impostergable de un estudio concienzudo y profundo de la historia de la arquitectura.”<sup>18</sup> “La arquitectura contemporánea busca sus expresiones características en la verdad del medio ambiente. Busca un profundo y sutil acuerdo entre el edificio y la región, entre el espacio definido y el espacio circundante.” (...) “Comprendemos la arquitectura actual en su justo medio: como forma evolutiva que enraizada en el pasado busca expresión nueva lógica, espontánea y propia –propia de la época y propia del país-. La arquitectura como todo arte, debe ser antes que nada telúrica.”<sup>19</sup>

Miró Quesada también criticó el ‘plagio sistematizado del academismo’ y se negó a copiar las imágenes del International Style: “la valorización de los factores climáticos y geológicos determinantes... la que en oposición al dogmatismo de una arquitectura internacionalizante que se congelaba en el estilo, ha surgido en regionalismo humanizado y personal...”<sup>20</sup>. *Espacio en el tiempo* se cierra con una frase que muestra gran fe en el futuro: “una nueva sociedad, una nueva emoción, una nueva sensibilidad, un espíritu nuevo han dado origen a la nueva ciencia, al arte nuevo y a la nueva arquitectura como espacio en el tiempo”<sup>21</sup>. Este enunciado no solo engloba toda su filosofía y sus reflexiones sino que al mismo tiempo deja ver la clara influencia de corte iluminista de *Hacia una arquitectura*<sup>22</sup>.

Dos años más tarde de la publicación de *Espacio en el Tiempo*, Miró Quesada fundó la Agrupación Espacio junto a un grupo de jóvenes intelectuales y artistas. A partir de la publicación de su manifiesto en mayo de 1947 –con notoria influencia de las vanguardias europeas– el grupo reclamó la integración de la sociedad y cultura peruana al contexto internacional a través de un claro respaldo a ‘lo moderno’. “*La arquitectura contemporánea es el índice fundamental de un tiempo. Resume los factores de un nuevo concepto universal. (...) Desgraciadamente, el Perú –más que otro país del mundo o acaso al lado de los que forman la zaga universal permanece indiferente, sin mayor inquietud ni iniciativa, al margen de los trascendentes actos de la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo.*”<sup>23</sup>

Con el paso del tiempo, la Agrupación Espacio comenzó a recibir mayor aceptación en los círculos intelectuales, teniendo cada vez una mayor presencia en la vida cultural y académica de Lima. Paralelamente, desde el año 1946, Miró Quesada había estado ejerciendo como docente en el Departamento de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros, por lo que tuvo aún más llegada a los estudiantes. Con el mismo objetivo de difundir las ideas de la Agrupación, desde 1949 –y por espacio de dos años–, se publicó la Revista Espacio, desde donde también continuaron la lucha a favor del arte y la arquitectura de ‘vanguardia’ y desde donde, también, continuaron los apasionados ataques contra la arquitectura académica y/o ecléctica que se construía en la ciudad.

De ese modo, entre finales de la década de 1940 e inicios de 1950, el panorama de la arquitectura en el Perú había dado un vuelco total. Varios años después que el resto de ciudades latinoamericanas, Lima se entregaba a la arquitectura moderna. La intervención de Josep Lluís Sert y su socio Paul Lester Wiener en el desarrollo del Plan Piloto de Lima (llevado por arquitectos peruanos en la Oficina Nacional de Planeamiento Urbano) y el Plan Urbano de Chimbote, así como las visitas de R. Neutra y W. Gropius a Lima, reforzaron la presencia de la arquitectura y el diseño urbano modernos. De la misma forma *El Arquitecto Peruano* –que siempre había mostrado un abierto eclecticismo característico de la arquitectura en el Perú<sup>24</sup>– dio un giro radical en su enfoque y apoyó también claramente la difusión de las ideas de la arquitectura moderna.

Desgraciadamente, el modelo de modernidad que se difundió rápidamente por los años cincuenta en casi todo el mundo –y especialmente en el Perú– fue el *International*

*Style* norteamericano: una versión *light* en ideas, retos de desarrollo tecnológico y principios sociales, y a la vez, una versión *heavy* en maquillaje, decorados y estética de ‘vanguardia internacional’. Esta versión planetaria de la modernidad, vaciada de todo contenido, casi se redujo a las ideas de un ensayo especulativo de Johnson y Hitchcock sobre la ‘nueva tendencia en la arquitectura’, que luego se convirtió en un pobre manual de uso y/o recetario del “estilo internacional”<sup>25</sup>.

El Movimiento Moderno había proporcionado a la disciplina el carácter social e igualitario del urbanismo moderno difundido básicamente a través de la *Carta de Atenas* y al igual que en muchos coloquios internacionales, los ideales de la vanguardia europea de entreguerras que animaban los debates de los CIAMs, estaban también presentes en las discusiones teóricas sobre la responsabilidad social de la arquitectura en el Perú. Pero, lamentablemente, esas reflexiones no se materializaron en ensayos ni textos de amplia difusión. La escasa producción crítica y/o teórica se plasmó casi únicamente en artículos del diario *El Comercio* y en la revista *El Arquitecto Peruano*. Sin embargo, y a pesar de esta falta de producción teórica que se suplió fácilmente con los libros y revistas importadas, se puede afirmar que el movimiento moderno logró ser ‘la escuela dominante’ y que guió el desarrollo de la arquitectura peruana durante un largo periodo de varias generaciones.

En las décadas siguientes de 1960 y 1970, la publicación de textos teóricos y/o críticos fue también reducida. La arquitectura peruana se limitó a asimilar ideas producidas en el exterior y se redujo a divagar sobre lo que otros ya habían pensado. En las aulas universitarias el “sociologismo” reemplazó las discusiones proyectuales dentro de los talleres de diseño y las discusiones trascendentales de los estudiantes eran meramente políticas, hasta el punto de ignorar los proyectos arquitectónicos. “*La arquitectura desde los años sesenta se convierte en un recurrente objeto de reflexión teórica... por aquellos arquitectos interesados en vertebrar una interpretación de la arquitectura desde una perspectiva marxista, en algunos casos de manera directa y en otras de manera difusa*”<sup>26</sup>. De esta etapa sólo quedan contados artículos, ensayos y tesis de bachillerato, todos ellos de muy poca repercusión. Lo que sí se difundió rápidamente, fue la confusión entre los estudiantes en los talleres de diseño, en donde en lugar de proyectar, se realizaban entregas en discursos teóricos<sup>27</sup>.

Por otra parte, durante este periodo el panorama arquitectónico en las principales

ciudades –y especialmente en Lima–, no era muy alentador para la arquitectura del sector privado ni público. La economía era dominada por un gobierno totalitario y nacionalista que no sólo manejaba las principales empresas en todos los sectores, sino que además estatizó casi todas las grandes inversiones extranjeras. De ese modo la construcción de edificios importantes –y cualquier cosa que fuera más allá de la escala doméstica– estaba dominado por obras monumentales del gobierno militar, que haciendo uso de un lenguaje ‘brutalista’ construyó edificios descomunales para su representación y para de alguna forma calmar sus ansias de poder. “*Se edificaba al poder de su anhelada omnipotencia, un himno a sus atribuciones y triunfos y una advertencia al ciudadano común de que no se interpusiera en su camino*”<sup>28</sup>.

### Desbordes: improvisaciones, posmodernidades y regionalismos

Luego de esos años de ‘omnipresencia’ del gobierno militar, se inauguró la posmodernidad en la arquitectura peruana a inicios de la década de 1980. Esta nueva etapa trajo consigo el nefasto “boom” del ‘todo vale’ norteamericano, la copia caricaturesca del historicismo –en muchos casos de un pasado ajeno–, así como la improvisación de la auto-construcción derivada de la precaria situación económica reflejada en la carencia de medios y criterio. Todo ello dentro del contexto del desborde urbano de Lima, en donde la arquitectura y el paisaje urbano seguían como temas de último plano y en donde tampoco existió lugar para el debate ni reflexiones sobre ‘el norte de la arquitectura peruana’. Sólo las obras de algunos pocos arquitectos peruanos reflejaron interés y preocupación por responder de manera coherente a la realidad y a la cultura donde desarrollaban su trabajo.

A finales de esta década –y luego de varios años de letargo intelectual– llegó con algunos años de retraso el escrito apadrinador de Kenneth Frampton<sup>29</sup> para con la arquitectura latino-europea e ibero-americana. Deslumbrados por la idea de encontrar la propia ‘identidad cultural’, la gran mayoría de la crítica latinoamericana –y por supuesto la peruana– se deslizó por la ilusión de la autonomía cultural, repitiendo hasta la fatiga los enunciados difundidos desde la teoría norteamericana. En ese sentido reivindicativo aparecieron muchos artículos sustentando y defendiendo los nuevos términos en los que se debía expresar la nueva arquitectura latinoamericana. Se crearon conceptos a partir de “lo regional, lo contextual, lo local,

lo propio, lo apropiado, lo descentrado”, defendiendo una mirada a la arquitectura desde nuestra posición y afirmando ‘un centro otro’. Luego de varias décadas se había abierto nuevamente el libro del orgullo nacional, y en el Perú, las ideas, propuestas e imágenes del posmodernismo, historicismo, contextualismo y regionalismo se mezclaron y confundieron bajo la mirada superficial del común de los arquitectos.

Paralelamente, los latinoamericanos nos descubrimos como unidad cultural y se iniciaban desde 1985 los SAL -Seminarios de Arquitectura Latinoamericana. Luego del furor del ‘estilo internacional’ se buscó otra vez una ‘identidad cultural propia’. Los SAL se realizaron periódicamente –y aun continúan realizándose– en distintas ciudades latinoamericanas, reflexionando sobre la labor de la arquitectura, su enseñanza y su responsabilidad en el destino de las ciudades, entre distintos temas que varían de acuerdo a cada reunión. De esto ha quedado, hasta el momento, la Colección SomoSur (colección de obras de arquitectos latinoamericanos), colaboraciones entre revistas de arquitectura, la integración y difusión de los arquitectos de la región y la intención de revisar periódicamente las intenciones en la arquitectura en los países latinoamericanos.

Y aunque mejor que en la década anterior, la producción teórica y crítica de los ochenta fue también escasa y poco difundida entre el público. Sin embargo hay que reconocer que dentro de los trabajos de investigación se publicaron importantes estudios sobre la arquitectura precolombina, colonial y de los primeros años de la república<sup>30</sup> y algunos artículos críticos sobre el panorama arquitectónico contemporáneo, así como el esfuerzo en las publicaciones de dos trabajos monográficos de arquitectos contemporáneos, ambos a cargo de Pedro Belaunde: *Alfredo Montagne Arquitecto y Juvenal Baracco - Un universo en Casa*, dentro de la Colección SomoSur<sup>31</sup>.

Otro aporte también importante<sup>32</sup> de finales de esta década se encuentra en el texto de José Bentín: *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruana*<sup>33</sup>. El libro recorre la vida del arquitecto, y presenta su obra dentro del marco político y social de cada etapa en el Perú, a lo largo de gran parte del último siglo. El trabajo de Bentín analiza la producción de Seoane desde su formación en la Escuela de Ingenieros, hasta sus últimas obras en la década de 1980 y, junto a éstas, revisa el panorama de la arquitectura peruana desde las ‘corrientes nacionalistas’ hasta el momento contemporáneo. El texto advierte en cada

etapa sus principales influencias y el contexto en el que se desenvuelve, lo cual da una visión bastante clara del momento en el que se produce la obra de Seoane, aunque a veces ahonda en la descripción del edificio sin realizar interpretaciones o desprender alguna conclusión.

Bentín destaca el impulso creativo e innovador en la carrera de Seoane y reconoce varias etapas en su desarrollo profesional poniendo énfasis en la apuesta por un 'lenguaje personal'. Señala que desde sus casas unifamiliares de influencia neocolonial, se aparta del mismo creando una propia versión —el estilo neoperuano— y luego reconoce que en sus edificios y obras de gran escala dentro de la influencia del movimiento moderno, supo darle un carácter y una 'tectónica particular'. El texto se enfoca en rescatar esa 'particularidad' y destacarla como la 'raíz' peruana en la arquitectura de Seoane.

En la década de 1990, mientras el desfreno posmoderno seguía causando los más ilustres ataques urbanos, bombardeados por imágenes caricaturescas que se implantaban en las calles en forma de edificios —especialmente en el sector comercial—, algunos arquitectos se esforzaban por responder de manera coherente a su realidad y a la interrogante del norte de la arquitectura peruana guiados por la inquietud del camino propio. En ese contexto, intelectuales y teóricos coincidieron en repensar sus objetivos intentando buscar una salida a esa encrucijada arquitectónica y cultural en el Perú.

Con ese objetivo se realizó una mesa redonda para debatir sobre el futuro y la identidad y el medio ambiente en que ellas se desarrollaban. Estas ideas se recopilaron en el texto *¿Qué modernidad deseamos?*<sup>34</sup>. Entre diez ensayos multidisciplinarios, Pedro Belaunde enfocó su discurso al *Estado actual de la arquitectura moderna latinoamericana y peruana*. El texto busca respuestas a los problemas de 'identidad, tradición, modernidad' en la arquitectura, desconciertos que se reflejan en todas las ciudades latinoamericanas contemporáneas. Belaunde realiza un recorrido crítico por los 'hitos' de la arquitectura latinoamericana, para luego contrastar lo particular frente a lo universal y presentar una postura de resistencia sin caer en el aislamiento cultural. El texto apuesta por la simbiosis cultural entre las tradiciones locales y las corrientes internacionales. Belaunde finaliza su discurso insistiendo que el éxito de las obras paradigmáticas latinoamericanas está en que "se basan en recuperar la institucionalización y el carácter disciplinario fundado en una realidad socio-productiva para la práctica

arquitectónica, en el reconocimiento del lugar, en la valoración de lo particular, que significa la voluntad de asumir una conciencia de nosotros mismos, nuestra modernidad".<sup>35</sup>

### Construir el pasado

Para construir la historia se pueden escoger diferentes caminos, aunque en cualquiera de los casos, habrá que tocarla y cambiarla, por que no se puede escribir la historia sin la parcialidad del autor que está supeditada a sus objetivos. Los textos que recientemente construyen la historia de la arquitectura peruana proponen tres modos distintos. El primero lo hace por medio de un personaje, tomando como referencia su obra para entrelazarla con los contextos socio-políticos y arquitectónicos que rodean la creación de las obras y la vida del protagonista. El segundo se dedica a relatar la historia desde los textos, haciendo reseñas, críticas y análisis de los mismos, relacionándolos a su vez con su tiempo y contexto. El tercero se ocupa de un tema específico, la ciudad, a través de la cual explica la evolución y el desarrollo de la arquitectura y los temas relacionados a lo largo de este último siglo.

*Enrique Seoane Ros, una búsqueda de raíces peruanas*, de José Bentín, tiene la virtud de contar la historia de la arquitectura peruana desde la vida y la obra de uno de sus personajes más importantes. Bentín ha logrado con el texto construir un relato desde la arquitectura, es decir, creando una historia donde la obra del arquitecto entrelaza todos los hilos que amarran los hechos, revisando al mismo tiempo los proyectos contemporáneos a él y relatando, en buena cuenta, la historia de la arquitectura en el Perú.

*Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX*, de Wiley Ludeña, presenta un aporte sintético y crítico que busca construir, organizar y estructurar la historia de las ideas desarrolladas en la teoría y la crítica de la arquitectura peruana. Ludeña ofrece una recopilación de tres ensayos realizados a lo largo de los últimos años, articulados por una misma preocupación: el pensamiento y el saber en la arquitectura, el urbanismo y la crítica en el Perú. La primera parte, *Historia del pensamiento arquitectónico peruano*, reconoce todos los aportes al pensamiento arquitectónico en el Perú desde sus inicios hasta el momento contemporáneo. Clasifica y analiza los textos y desvela las influencias de cada uno de ellos. Esta parte la completa un texto con una personal propuesta de entender la teoría de la arquitectura, *Post Scriptum*.

En la primera parte encontramos el ensayo historiográfico, que a pesar de realizar

una periodización forzada de las ideas arquitectónicas desde un punto de vista marxista, ofrece un excelente recorrido por los principales textos de teoría de la arquitectura peruana analizándolos concienzudamente. En él Ludeña critica acertadamente la falta de una tradición en el pensamiento arquitectónico y la intención de todos los autores de comenzar la historiografía con sus propias manos: “*todos empiezan desde el mismo lugar y recorren el mismo camino transitado, en vez de seguir el camino. (...) el sentido dependiente del pensamiento arquitectónico peruano, desviado por las citas a los autores extranjeros, más que por el interés de forjar una tradición nacional. En el Perú cada autor encarna la pretensión de creer que la historia empieza con él y con su obra*”<sup>36</sup>.

La segunda parte es un acucioso trabajo de historiografía urbana de Lima desde la república, donde estudia e interpreta el desarrollo de la ciudad y analiza los factores que han intervenido, así como las consecuencias de su crecimiento y su forma; con lo que deja bases para su potencial desarrollo. Además, en ella, Ludeña propone una nueva periodización en el estudio de la ciudad, a través de su particular visión socioeconómica de la historia y donde analiza los últimos fenómenos del crecimiento y transformación urbana.

En la tercera parte, el autor presenta sus ideas a través de una entrevista donde explica su postura frente a la crítica, la teoría y la historia y en donde denuncia acertadamente la falta de reflexión proyectual e investigación teórica. En ella también reflexiona sobre la falta de espacios y medios para ello, no sólo en el campo profesional sino también en la actividad académica. En ese sentido aclara la diferencia entre el documento de prensa frente al ensayo de reflexión sobre una obra, una idea o un proyecto de arquitectura, aclarando que mientras uno solamente debe describir e informar, el otro debe presentar una postura ideológica y conciencia crítica. Del mismo modo enfatiza que la crítica debe desempeñar un papel importante en la actividad profesional y reclama de ella una mayor atención hacia la misma.

Una limitación que presenta el texto – como lo reconoce el propio autor en la introducción– “*tal vez sea el esquematismo en la transposición de muchas de las categorías marxistas empleadas para el análisis social al caso del análisis de la arquitectura*”<sup>37</sup>, que si bien pueden ser acertadas para otros análisis, lo llevan a formular una periodización arbitraria y a sobre valorar algunos escritos comentados en sus ensayos, como artículos cortos o tesis de bachillerato. Sin embargo,

*Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX* presenta un gran y casi único aporte para la construcción de la historiografía de la arquitectura peruana, que el autor reconoce: “*La conclusión más importante a la que quisiera poder conducir este libro es la de reconocer la urgente necesidad de contar con una historia general de las ideas de la arquitectura peruana. Esta es la principal razón por la cual se decidió editar el presente texto*”<sup>38</sup>.

*Arquitectura para una ciudad fragmentada*<sup>39</sup> es la publicación de la tesis doctoral de Elio Martuccelli. Un extenso y documentado trabajo donde se expone claramente el proceso por el que ha pasado la arquitectura limeña –y por extensión peruana– a través de un análisis sistemático. El libro recorre la historia de la ciudad y conecta los fenómenos sociales y culturales con la producción artística y arquitectónica del Perú contemporáneo. Como se explica en la introducción, no se trata de un libro de la historia de la arquitectura ni de teoría, sino es una ‘forma de entender la ciudad’. A través del planteamiento de una metodología ordenada que utiliza filtros en las categorías de estudio, interpreta la historia de Lima desde un marco social, político y cultural; dado que los temas de identidad, nacionalidad, modernización y desorden urbano, según Martuccelli, no se pueden asimilar, ni tampoco se pueden separar. Por ello, sus análisis están realizados en la tensión de estos factores, que son temas recurrentes en la arquitectura y en toda obra artística en el Perú.

A través de las plataformas creadas en la metodología se analizan profundamente cada una de las etapas del Perú del siglo XX, haciendo énfasis del hecho arquitectónico más importante de cada época. Inevitablemente se encuentra la presencia de los hechos socio-políticos del país que se matizan con los hechos arquitectónicos y la situación internacional. Martuccelli reconoce tres grandes periodos que marcan el desarrollo de la ciudad y su arquitectura: La inquietud nacionalista de 1920 a 1945, el proyecto modernizador de 1945 a 1970 y el desborde urbano de 1970 a 1990. En ellos se explica, a través de los principales edificios y proyectos, la evolución de las ideas y tendencias que han transformado la arquitectura limeña, especialmente en la última etapa, cuando Lima “*se convierte más que nunca en un reflejo en miniatura de las tensiones culturales y sociales, y de las distancias económicas y étnicas, que atraviesan al Perú*”<sup>40</sup>.

El estudio dedicado a la etapa contemporánea es donde su aporte se hace más notable, al ser la más reciente y por tanto

la menos estudiada de todas; y donde el autor conecta los distintos factores que han influido para explicar el caos en el que vive la ciudad. Martuccelli reconoce cómo la profesión despertó con el pequeño boom de la construcción de mediados de la década de 1990 y cómo también –al margen de algunos proyectos importantes–, aparecieron algunos mercenarios que se prestaron a la realización de proyectos nefastos para la ciudad, el paisaje urbano y la calidad de vida de sus habitantes. Lamentablemente, también, ese auge en la construcción trajo consigo la especulación de los terrenos que del mismo modo cambió trágicamente el perfil urbano en muchas partes de la ciudad, sin tener en cuenta ningún otro factor que no fuera el interés comercial de algunos particulares. Así, dentro de la inexistencia total de una ética profesional, en donde el mercado es lo único que manda por sobre todas las cosas, el arquitecto se esfuerza por agradar a los promotores y por mantenerse vigente en un mercado pequeño y competitivo. Y dentro de esta falta de valores, Martuccelli plantea la duda de *“la existencia de una arquitectura que trascienda el caos y que esté orientada, aún mínimamente, a modificar la realidad y si podrá, acaso, atender a la periferia”*<sup>41</sup> estableciendo acertadamente una realidad: *“el arquitecto peruano a fines de los noventa se debate entre el cosmopolitismo radical, irreversible y apabullante, y esa inmensa mayoría de obras que se construyen en el país sin necesidad de su participación”*<sup>42</sup>.

Otro aporte potencialmente importante a la reciente construcción historiográfica –pero esta vez desde una visión latinoamericana– se encuentra en la publicación *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*<sup>43</sup>. El esfuerzo de producir, resumir y recopilar los ensayos, seleccionar las fotografías y ordenar la información para los textos y el diccionario de arquitectura latinoamericana es inmenso e invaluable. Aunque también, debido a ese gran esfuerzo, las omisiones y reducciones son grandes e inevitables. Sin embargo, un límite en la capacidad del contenido o los cortes en la edición no pueden ser razones ni excusas suficientes para que la teoría y la crítica de la arquitectura peruana sean casi inexistentes en este compendio. Es notorio lo poco relevante que resulta y la casi total ausencia de las obras, los ensayos y los arquitectos peruanos en el contexto latinoamericano. Por esto es también importante que se construya una historia de la arquitectura peruana, no sólo porque se desvanecen todos los esfuerzos realizados, sino también porque se corre el riesgo de repetir errores y/o pasar por alto los aciertos del

pasado. No poder recordarlo es como nunca haberlo hecho, sin pasado no hay futuro.

### Reflexiones

*“(…) la producción teórica peruana en el ámbito de arquitectura resulta limitada y revela grandes vacíos en su desarrollo. Probablemente esta situación tenga que ver –entre otros factores– con esa suerte de pragmatismo proyectual del que hacen gala los arquitectos peruanos y cuyo resultado más lamentable es el pertinaz desdén y la subestimación a la importancia de la reflexión teórica en la arquitectura.”*<sup>44</sup>

Probablemente, también se puedan encontrar explicaciones para esta situación en las reflexiones de Montaner en su ensayo *“Los contextos de la crítica”*<sup>45</sup>. En este, Montaner apunta tres condiciones esenciales para la existencia, continuidad y desarrollo de la crítica y la producción teórica en cualquier medio: la libertad de opinión, un sistema ordenado de acumulación de conocimientos, y la existencia de espacios y medios de difusión. Desgraciadamente, las condiciones en el Perú son precarias y no ofrece ninguno de los tres requerimientos para su potencial desarrollo. Las libertades se ven atacadas constantemente desde el poder autoritario del carpetazo por parte de los políticos y/o funcionarios de turno, de la misma manera que algunos grupos de poder económico ejercen distintas presiones, dejando sin margen ni espacio de trabajo a la labor crítica. Por otra parte, los sistemas de acumulación de conocimientos y el acceso a la información son escasos y mal llevados. Las bibliotecas universitarias –y menos aún las públicas– no ofrecen los materiales, el equipamiento adecuado ni los textos básicos para la formación de los estudiantes de arquitectura. Tampoco se promueve desde ninguna institución –ya sea pública y/o privada– la realización de investigaciones históricas, ensayos teóricos o críticos, ni menos aún sus publicaciones. Finalmente los medios de difusión de interés cultural son escasos y de reducido alcance, las editoriales no reciben ningún tipo de apoyo para ofrecer ediciones de bajo costo que ayuden a mantener su supervivencia, ni existe un lugar para el debate en los medios de comunicación masiva, es decir, no hay un mercado. Pero lo que es peor aún, es que esta situación a nadie le importa y mientras no cambien estas condiciones y la actitud de los arquitectos frente a este problema, la historiografía de la arquitectura peruana mantendrá su condición de *ágrafa* y seguirá esperando por su consolidación hasta algún futuro próximo. ■