

Resumen

Afincados en tiempos coyunturales y desde las categorías de reflexión y análisis, se infiere que la crítica todavía no embiste frontalmente a la arquitectura peruana, de resonancia particular y más allá de lo controversial al referirnos a ella desde una argumentación disciplinar, la volatilidad y la insipiente que se le arroga podría darnos luces para entenderla. Los corpus que han alimentado este debate han surgido como posturas analíticas a partir de la lectura de textos variados y especializados, en los que se busca confluir en una teoría válida y sistemática que enhebre la metodología de la crítica arquitectónica como tal. Es así, que se recurre a un ejercicio interpretativo a partir de la construcción de juicios críticos respecto a obras arquitectónicas puntuales, en los que se sustente el objeto crítico y la naturaleza discursiva del autor, dentro de una configuración estructural, respetando en lo posible un esquema de fidelidad histórica, una simultánea articulación teórica, la consistencia conceptual de la experiencia arquitectónica dentro de un margen perceptivo-sensitivo y por último una concomitante relación con el imaginario social y arquitectónico del que son parte.

Palabras claves: crítica, juicio arquitectónico, metodología, análisis, enfoque.

Crítica Arquitectónica y Pedagogía: Miradas múltiples y pensamiento complejo*

Architectural criticism and pedagogy: Multiple gazes and complex thought

John Newman Galdos**, David Gutierrez Alfaro***, Betsia Montesinos Huamán**** y
Wiley Ludeña Urquiza*****

Recibido: 9 de marzo de 2018
Aceptado: 29 de junio de 2018

Abstract

Based on our current context and from reflection and analysis categories, it is inferred that criticism still has not directly attacked Peruvian architecture, of particular resonance, and beyond the controversial one when relating to it from a disciplinary reasoning, the volatility and insipience that are assumed could help us to understand it. The corpora which have enriched this discussion, have arisen as analytical positions from the reading of varied and specialized texts, where it is sought to converge on a valid and systematic theory that threaded the methodology of architectural criticism as it is. Thus, an interpretative exercise is used based on the formulation of critical assessments regarding specific architectural projects, where the critical object and author's discursive nature are sustained, within a structural configuration, respecting as much as possible, a Historical loyalty scheme, a simultaneous theoretical articulation, the conceptual consistency of the architectural experience within a perceptive-sensitive margin and finally a concomitant relationship with the social and architectural imaginary which they are part of.

Keywords: criticism, architectural criticism, methodology, analysis, focus.

* Basado en el trabajo práctico final, desarrolla en el Seminario de Crítica Arquitectónica, dictado por el Prof. Dr. Wiley Ludeña en el marco de la Maestría en Arquitectura-Historia, teoría y crítica de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes en la Universidad Nacional de Ingeniería. (2018) Lima, Perú.

** Arquitecto. Bachelor of Architecture por la Cornell University- College of Architecture, Art & Planning. Master en Economía y Dirección de Empresas por el IESE- Universidad de Navarra

*** Arquitecto por la Universidad Privada Atener Orrego en Trujillo (2005), candidato a maestro en Gerencia de Marketing y Gestión Comercial Universidad Privada del Norte (2015)

**** Arquitecta por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (2014), candidata a maestra en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo-Universidad de Buenos Aires

***** Doctor en urbanismo por la Technische Universität Hamaburg-Harburg. Profesor en la Universidad Nacional de Ingeniería, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Ricardo Palma.

A modo de presentación

La Sección de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad de Ingeniería fue creada en 1984 con cuatro especialidades conducentes al grado académico de Maestro en Ciencias con mención en: Asentamientos Humanos, Tecnología, Diseño Arquitectónico e Historia y Teoría. Las actividades académicas empezaron el primer semestre de 1986. Desde entonces la propia sección, así como sus especialidades han experimentado como era previsible una serie de cambios de estructura y denominación. Surgieron nuevas maestrías, se crearon nuevas asignaturas y otras dejaron de impartirse.

El Seminario de Crítica es una asignatura creada a propuesta de Wiley Ludeña Urquiza y incorporada en el plan de estudios renovado de la Maestría de Historia, Teoría y Crítica a partir de 1988. Desde entonces hasta la actualidad el curso ha sido impartido por su gestor estructurándose sobre la base de una reflexión sistemática sobre la dimensión teórica e histórica de la crítica y la puesta en práctica de un ejercicio concreto de crítica, como resultado final del seminario.

El principal objetivo de la asignatura es de posibilitar un marco de conocimientos, métodos y técnicas para una adecuada comprensión y valoración de la Arquitectura en todos sus aspectos y niveles de significación social y material. Para tal efecto, la asignatura, parte de una indagación profunda y sistemática en la naturaleza de la experiencia arquitectónica y sus implicancias en la percepción sensitiva, intelectual y afectiva de la arquitectura por parte de cada individuo. Todo juicio crítico se construye en la base de esta experiencia.

La cuestión epistemológica y valorativa del juicio crítico en arquitectura, es un aspecto central en el propósito de posibilitar a los estudiantes los conocimientos y los instrumentos teórico-metodológicos para la correcta formulación de este juicio basado en una pertinente descripción, explicación, interpretación y valoración de cualquier forma de expresión arquitectónica. Esta sección se ini-

cia con un análisis histórico de los orígenes de la arquitectura como categoría histórica, así como de la idea de arquitectura y los parámetros de valoración formulados desde la propuesta vitruviana hasta la actualidad.

Sobre la base de un conocimiento histórico y teórico pertinente se procede a desarrollar un análisis de la crítica, en general y, la crítica arquitectónica, en particular, entendida como un auténtico campo disciplinar. En esta estación del seminario se abordan los aspectos históricos y teóricos de la crítica y su constitución disciplinar respecto a la teoría y la historia, para concluir con un ejercicio teórico-práctico sobre los distintos enfoques y modalidades de crítica arquitectónica.

Uno de los principios de base del seminario de crítica es el de abocarse en primer lugar a tratar de encontrar las huellas de la crítica arquitectónica peruana y contribuir a su desarrollo y expansión. De ahí la conversión de la producción peruana en su principal objeto de atención crítica. La idea es la de fijar en el trabajo práctico no solo la conciencia sobre la pertenencia a una tradición de crítica específica, sino también la identificación con los problemas actuales y la necesidad de innovación permanente.

En resumen, el seminario, durante las 16 semanas en que se imparte, ha conseguido estructurarse en base a tres 'momentos': el primero, alude a un espacio de extensiva y profunda reflexión teórica e histórica sobre la naturaleza y sentido de la crítica de la arquitectura en conexión con otros ámbitos disciplinares y la influencia en su ejercicio del contexto social, político, económico y económico. Este es el momento en el que la crítica se transforma en un objeto de atención crítica y teórica para desvelar al 'juicio crítico' en sus múltiples implicancias epistémicas y axiológicas

El otro momento, se nutre de una indagación sistemática sobre la situación histórica y actual de la crítica de la arquitectura en el Perú. Finalmente, el tercer momento está dedicado al desarrollo de un ejercicio concreto de crítica sobre un 'objeto' elegido a partir de un

análisis de sus implicancias, significado y actualidad. Este último tramo del seminario ha tenido a lo largo de su propio devenir diversos formatos y resultados. En algunos casos el objeto de la crítica fue una obra de arquitectura emblemática actual o de un periodo histórico determinado. En otros casos, se optó por poner en ejercicio crítico libros de arquitectura. También se eligieron periodos determinados de la historia de la arquitectura peruana, así como la obra y trayectoria de un arquitecto peruano. La crítica de la crítica arquitectónica peruana, también ha sido regularmente un tema de ejercicio crítico frecuente en el seminario.

Desde la aplicación de los diversos enfoques de la crítica (formal, sociológica, semiológica, psicoanalítica y otros) en el escrutinio de una sola obra de arquitectura peruana seleccionada previamente, hasta la aplicación de uno de estos enfoques en el análisis de diversas obras, pasando por la crítica de 'obras teóricas' y análisis de trayectorias personales o periodos específicos de la historia de la arquitectura peruana. Cada edición del Seminario de Crítica ha sido siempre una ocasión de recreación de sus propias intenciones.

Los textos aquí agrupados constituyen en realidad 'un solo texto' en su espíritu e intenciones. Si bien cada uno de ellos abordan obras de arquitectura distintas todas comparten la intención de develar esa compleja diversidad que encarna la arquitectura peruana actual. En adelante la voz de los estudiantes:

La crítica como descubrimiento

El fin intrínseco de la crítica en el ámbito de la arquitectura podría ser el medir -según determinados parámetros- la valía o no de un proyecto arquitectónico. Pero su interés traspasa tanto a fronteras culturales e históricas, incluso llegando a involucrarse en las constelaciones características de la experiencia literaria y artística. Puesto que, su funcionamiento como un modo de pensar ha terminado por borrar ese carácter limítrofe, al situarla convencionalmente dentro del espectro arquitectónico.

Nuestro interés por la crítica se inició al tratar de definirla, pero sin encorsetarla dentro de una disciplina particular, como la arquitectura. Sin embargo, en el tiempo, llegó el momento de afrontar el análisis de su naturaleza dinámica embebida en un contexto singular. Y, si bien es verdad que paulatinamente se hizo presente el problema de elegir y aplicar un método de la misma en nuestro campo disciplinar, pudimos solventar muchas respuestas en razón del lente multifocal con el que abordamos el trabajo.

Para explicar cómo fue tomando forma el ejercicio de crítica propuesta por la cátedra del Seminario de Crítica, tendríamos que trasladarnos hacia el inicio del mismo cuando tuvimos que responder a la interrogante de por qué en el Perú -a diferencia de algunos países de la región- se ha desarrollado tan poco la crítica en el campo de la arquitectura tanto que resulta casi inexistente como práctica cotidiana y campo disciplinar. No existe una respuesta fácil o única para esta pregunta.

Empezamos a dilucidar si las causas de este problema radicarían en la enseñanza de la profesión de la arquitectura en el Perú, o si se trataría de un problema de raíz cultural, de falta de interés por el intercambio de ideas y por la crítica en general. Pero tampoco habría que descartar que tal problemática aluda a los bajos niveles o la casi nula existencia de espacios académicos donde se promueva la reflexión y la investigación teórica y crítica. Se trata en verdad de un panorama intrincado con muchas dificultades, en los que la poquísimas producción académica del país, no tiene los medios suficientes para conformar redes conceptuales y académicas que colaboren con su despliegue adecuado y exponencial. Este fue un debate inicial y a manera de prólogo breve, pero inquisitivo, donde se analizó el estado del arte de la crítica arquitectónica en Perú.

El esquema metodológico del seminario se organizó en base a un contenido estructurado por dos ejes sistemáticos. El primero, alude a una fase más conceptual, en la que se abordó la experiencia arquitectónica enmar-

cada dentro de categorías como: percepción intelectual, afectiva y sensitiva. El otro eje es relacionada con el engranaje teórico y epistemológico de la crítica arquitectónica. Esta fase se constituye como un esfuerzo que va identificando con precisión el objeto de la crítica, el sentido del juicio crítico y la elaboración de una tabla de valores a manera de un corpus semiótico, para luego concentrarnos en una suerte de tipificación de la crítica y los diversos horizontes en los que se produce, ya sea según el objeto o los medios que se consideren.

Una de las contribuciones sustanciales del Seminario de Crítica fue la formulación de la parte conceptual de los distintos temas en categorías gráficas a modo de un pensamiento gráfico de síntesis. Así se hizo perfectamente comprensible el dominio complejo del sistema de crítica y la correlación entre sus distintos actores y los objetos sobre los cuales el sujeto de la crítica emite un juicio y que incluye a: los comitentes de la obra (pudiendo estos ser personas físicas u organizaciones públicas o privadas), el creador de la obra o arquitecto, la sociedad en su conjunto; y la obra en sí.

Aunque intensivo y extenuante, las lecturas y el intenso debate semanal desarrollado en el curso en torno a diversos textos especializados sobre la crítica, la historia de la crítica del arte y de la arquitectura, así como sobre la percepción y la experiencia sensorial de la arquitectura, o textos de crítica de textos literarios, de filosofía y otros. Todo ello nos permitió desarrollar una visión multidisciplinar de la crítica y su ejercicio. La convergencia entusiasta que se produjo a lo largo de debates y diálogos en clase, sirvieron para despertar el cuestionamiento a través de las nuevas tendencias de pensamiento que van desde las propuestas de Umberto Eco hasta el pensamiento complejo de Edgar Morin y las reflexiones de Peter Sloterdijk y el sentido transgresor de su “esferologías”. Ante ello los límites y vacíos de la crítica arquitectónica en el Perú se aparecieron como desafíos antes que como problemas sin resolución.

El Seminario de Crítica de la Arquitectura nos ayudó a deshacer varias ambigüedades, al

entender a la crítica como disciplina y de ese modo ampliar su método y aplicación. Pudimos entender las precondiciones epistemológicas que estructuran el juicio crítico desde la base de la historia y la teoría, para luego aferrarnos con firmeza a la evolución del pensamiento a través de importantes conexiones con la crítica literaria y de arte. Analizar a la arquitectura como un esquema organizacional subordinada a un sistema de valores que van desde las consideraciones estéticas y de interpretación de textos enriquecieron de sobremanera nuestra actitud al percibir e interpretar conceptos y a partir de ellos, elaborar opiniones que puedan suscitar o no debates sustantivos o divulgativos.

La idea de base era la de lograr una “crítica razonada” de la arquitectura apoyada tanto en una base histórica consistente, cuanto en una referencia teórica coherente. Para encarar ello, se hizo necesario conocer su evolución como discurso propio a través de diversos autores desde Vitruvio hasta Lionello Venturi o desde Renato de Fusco hasta Manfredo Tafuri, Wayne Attoe o Josep María Montaner. Autores y textos en donde se van construyendo el sentido de la crítica como saber, como método y como un campo disciplinar propio. Ello nos permitió no solo identificar las diversas tradiciones en la crítica bajo un andamiaje de matiz histórico, sino empezar a construir un método propio de crítica.

Por la naturaleza práctica de la crítica arquitectónica, esta no puede predicarse solamente desde una posición teórica de validación histórica. En ello radica uno de los fundamentos consustanciales al juicio crítico, puesto que, para proponer un discurso reflexivo, la arquitectura debe ser vivenciada. Por ello, a lo largo del curso y de manera transversal se discutió en particular sobre la experiencia de la arquitectura por medio de los sentidos, como experiencia vivencial que afecta de forma directa al ser humano. El intercambio de ideas sobre la necesidad o no de vivir la experiencia de una obra de arquitectura en persona como condición previa para la crítica y emisión de juicio fue de vital importancia. Ello supone una reestructuración que demanda el

establecimiento de poderes intermedios para lograr el cometido de un juicio arquitectónico válido.

A propósito de estos conocimientos pudimos ir identificando una estructura intermedia, que incluía los puntos a los que debería acogerse una crítica arquitectónica de calidad, profunda e interpretativa. Mas no determinar un esquema plenamente establecido, ya que la crítica se enrumbará de acuerdo a los contenidos y los valores que decida asignarle el crítico dentro de su universo personal, como también su estructura obedecerá al enfoque que vertebré el discurso y los componentes que participaran en tal intercambio. De esta manera, se planteó como ejercicio final y práctico la elaboración de un texto crítico sobre tres objetos arquitectónicos concretos, los cuales fueron seleccionados en función de su nivel de importancia y significado arquitectónico para la sociedad y el ámbito profesional, respectivamente.

Las tres obras elegidas por los estudiantes del Seminario tras una intensa discusión, fueron: La Casa Pachacamac, de Luis Longhi. El Lugar de la Memoria (LUM) del estudio Barclay & Crousse. Y el edificio sede de la UTEC Universidad de Ingeniería y Tecnología del estudio Grafton Architects. Tres edificaciones polémicas, ganadoras de premios y reconocimiento, pero igualmente impugnadas, interpeladas y convertidas inevitablemente en referentes de la arquitectura peruana contemporánea.

Los enfoques desarrollados para cada objeto arquitectónico, fueron definidos por la impresión del autor y las líneas estructurales que decidió seguir. El modo en que se dibuja cada discurso va de la mano de un conjunto de discusiones y comentarios a partir del objeto elegido, a partir de debates técnicos y arquitectónicos, hasta lindar con textos afirmados al ámbito más sociológico e incluso con tintes filosóficos, esto como reflejo de la multidisciplinaria a la que estuvo sujeto el seminario por medio de la variedad de textos analizados.

La elaboración de cada crítica se asumió desde el inicio bajo el propósito de contar una historia a modo de una narrativa arquitectónica que debía reflejar el encuentro personal del autor con su objeto de crítica. Encuentro que en casi todos los casos se convirtió en una relación de amor/odio. Lo que nos propusimos fue sumergirnos en un paseo por toda esta suerte de imaginarios personales, que alimentarían la construcción de discursos críticos ajustados a los intereses personales y los estilos de escritura de cada autor.

Por ejemplo, el análisis efectuado de la Casa Pachacamac. En este caso la autora se valió de un enfoque de fidelidad histórica a partir del cual pudo construir una especie de cartografía negativa respecto a los esfuerzos y riesgos por revalorizar la arquitectura prehispánica en un contexto contemporáneo. En el caso del análisis realizado al edificio del LUM, su autor teje una red estructural en la que la crítica se sustenta en la consideración de los principios conceptuales que explican el edificio en su condición de objeto arquitectónico contemporáneo limeño, inserto en una sociedad consumista de inspiración individualista y ajeno al contexto político, cultural y social que lo envuelve e incuba. Por último, en el análisis realizado al proyecto UTEC, el autor estructura su contenido intentando definir inicialmente el pensamiento o 'espíritu de la época' en el que se produce la obra para luego, por medio de los textos, proyectos y presentaciones varias de las arquitectas; dilucidar las influencias que formarían parte del su mundo interior.

Todos estos enfoques sucumben al mundo interior de cada crítico, adecuándose a la caracterización del concepto de "gusto" que propusiera Lionello Venturi a modo de preferencias en el mundo del arte, de los artistas o grupo de artistas. Cada enfoque cuenta una historia en la que el centro de atención de su crítica lo constituye la personalidad del artista, que incluye su gusto e ideas, para entender a sus objetos artísticos como el reflejo de sus vivencias. Además, en los mismos juicios críticos, se ha impuesto cierto influjo sobre la idea de "pensamiento complejo", al tratar de organi-

zar todo el bosque de ideas en el que se vieron embebidos como producto de su “experiencia arquitectónica” con la obra elegida, cada relato arquitectónico no se enmarca en el ámbito técnico y arquitectónico como tal, muchas de las expresiones referidas en ellos provienen de campos historiográficos, sociológicos, literarios, cinematográficos, etc. En esta actitud se plasma la multidisciplinariedad a la que fueron sujetos durante el desarrollo del seminario.

De esta manera, procedemos a contarles las muchas historias suscitadas.

La moda de lo prehispánico es singular, siempre vuelve: La casa Pachacamac

Por Betsia Montesinos Huamán

La mayoría de críticas parecen confirmar un sentimiento común de aceptación y consentimiento extendido cuando realizan una interpretación arquitectónica sobre una de las obras más laureadas del conocido arquitecto Luis Longhi: la casa Pachacamac, que le valió ser galardonado con uno de los premios más importantes; el Hexágono de Oro en la XIV Bienal de Arquitectura Peruana en el 2010. La mía no distará mucho, ni pretenderá ser revolucionaria por ningún costado, pero sí enfática en cuanto se refiere a un síntoma histórico presente en la narrativa arquitectónica de la obra. En este análisis lo prehispánico será el concepto mediador por excelencia, por lo que es menester señalar las limitaciones aparentemente inevitables, ya que se tratan de percepciones esencialmente históricas que configuran una ruta metodológica destinada a cavilar sobre un posible proceso de simbolismo arquitectónico.

Para empezar, tal vez la mejor manera de abordar esa ocurrencia llamada “romance con el sitio” de Longhi, sea intuitiva y poéticamente, de otra manera, para fines más prácticos y con cierta crudeza, recurriría al término “sentimental”, idealista a ultranza, o simplemente alegar a un cierto patetismo identificado. Ello porque es necesario remarcar la supuesta evidencia conceptual, en la que se apoya la validez del proyecto a modo de una reconciliación para constituir

una plataforma de vindicación y deliberado contubernio con el pasado, un discurso bastante manoseado para redimir a esa peruanidad socavada, al tratar el tema del “retorno de lo reprimido”, como mencionará alguna vez el autor, al resaltar la eterna negación de algunos arquitectos peruanos por develar sus orígenes. En este caso el pasado es utilizado como un fenómeno cultural de bagaje fecundo, un bloque histórico inerme que pareciera contar con una cadencia formal bastante efectiva —de otra forma, no se explica su reciclaje constante—, que va asociado a un advenimiento de política de muestrario y de espectáculo revisteril para posteriores usos, y es que muchas veces la realidad deviene en parodia de sí misma.

Aclaro esto de entrada, porque una vez que te pones en contacto con la tan admirada “Casa Pachacamac”, ayudada además de un discurso bastante repetitivo sobre lo congruente que resulta su diseño al respetar casi místicamente el espíritu del lugar, uno podría caer fácilmente y rendir vasallaje ciego ante tal manifestación. Tampoco la voy a despojar de uno de sus puntos más fuertes, su emplazamiento, que gana con un impulso histórico incontenible, aunque sea en forma distorsionada, digamos en términos cuasi longhinescos, que es una mezcla alquímica casi perfecta, una tentativa de posesión ontológica: el lugar, el deseo de la obra y la mimesis con el entorno, reafirmando de esta manera que la relación hombre-naturaleza sigue vigente; pero esta relevancia inmediata es cuestionable, con ese alejamiento geográfico, lejos de todo vestigio y zona urbanizable, era claro que lograría tal condición, la suerte con la que contó la ubicación permitió que la obra se desenvuelva con total desenfado, el lugar era adecuado para poner en marcha todo el engranaje de simulacro histórico —haciendo referencia al concepto platónico de “simulacro”— que pretendía, dentro de una dimensión retrospectiva indispensable y que finalmente logró, al convertir un pasado prehispánico en una forma final de cosificación y su consecuente transformación en alegoría.

Por lo mismo, si solo nos dejamos guiar por ese pensamiento compulsivo de capacidad mimética, los contenidos nos llegaran tan solo como imágenes —en medio de una cultura de simulacro, en la que Guy Debord asevera que el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de lograr la desaparición del recuerdo del valor de uso—; efectivamente hay un respeto y una asimilación intensa para con el contexto, con el fin de brindar una estetización de una llamada segunda naturaleza (la materialidad del proyecto) y la realidad contextual e histórica que lo circunda, pero en el afán de fundir ese síntoma excepcionalmente privilegiado se recurre a la deconstrucción de la expresión histórica para que pueda ser apprehendida en praxis y producción como un acto simbólico por derecho propio.

A propósito de lo escrito líneas arriba, como una justificación preliminar del objeto en cuestión, proseguiré a darle validez al manejo de la lógica de perspectiva histórica mencionada al inicio, que es aplicada al objeto de análisis, a partir de un apuntalamiento que nace de la construcción de una estética formal y espacial, por ello, se hace sustantivo enfocar el lente en la concepción formal de la misma Casa Pachacamac. Si comenzamos por esa instancia, enfatizamos su emplazamiento como factor de configuración, situada a unos 40 km del sur de Lima, en una zona poco urbanizada, próxima a uno de los sitios arqueológicos más importantes de Perú, sobre una extensión de aproximadamente 3900 m², con un área construida de unos 480 m², la casa se aferra a una colina desde la cual se concibe un dominio auténtico del paisaje, para tales fines la obra “genuinamente” nueva no pretende imponerse de modo inesperado, al contrario, después de un minucioso y detallado estudio aboga por un correcto respeto al entorno natural, obedeciendo a una lógica ancestral y mística de intervención del sitio.

Esta vocación fraterna con el medio natural, se descarga como un camuflaje arquitectónico y aún más histórico, a través del cual busca un lenguaje común que armonice con la rusticidad del terreno; inclinarse por las representaciones tectónicas parece ser el método más efectivo para lograr una relación de

simbiosis con el entorno. Un argumento aparentemente válido enmarcado en los límites del respeto contextual, pero no lo suficiente en potencia como para vertebrar su carácter resolutivo a cabalidad, sobre todo cuando es sometido a cuestionamientos controversiales, fuera del ámbito contextual.

Funcionalmente la obra está planteada como una casa de retiro —de por sí, el contenido manifiesto es ya significativo—; la función fue claramente emparentada con el diálogo fértil del paisaje, como un gran acierto descomunal según palabras de su creador, el entusiasmo de esa coincidencia ocasional aboga por tender una relación horizontal entre arquitectura y paisaje, y alegando modulaciones atinadas se logra con satisfacción una intervención divina: “enterrar la casa en el cerro”, como una resolución perentoria para guardar las interrelaciones del “afuera” y el “adentro” —luz y sombra, muy contrastadas—, pero tal sintaxis espacial no es su fin concomitante, el hecho del entierro representa más que el sistema conceptual, la materialidad de la obra, que viene siendo casi la totalidad de ella. Longhi nos dice que mientras más te entierres más profunda es la relación con la luz, suena un tanto paradójico, pero es de este modo que pretende la consecución de un nuevo lenguaje de simbiosis tectónica, que por mucho me sigue dibujando la idea de camuflaje. Ya enterrados y habiendo conversado amenablemente con el contexto me pregunto si el espacio cumple con su verdadera vocación, aquella que expresa un estado de transición, ya de por sí la condición de albergue y protección en un sentido rudimentario está presente, pero ¿hasta dónde se propone la lectura de espacio de retiro?, ¿es realmente un lugar de calma y contemplación?

Si relatamos la dinámica del espacio interior, me siento tentada a decir que la situación de calma se disolvió por completo; desde que uno entra a la casa encuentra algunos lugares que no tienen un propósito funcional, son simbólicos a ultranza, y ni hablar de los niveles de teatralidad que el espacio interior alberga, además de la existencia de un sinfín de pasadizos que podrían confundir a un As-

terión desesperado por la soledad y la quietud de su laberinto, uno tranquilamente podría agazaparse bajo la sombra de una hornacina o dar la vuelta a lo largo de un corredor interminable y encontrar cualquier lugar que siempre es otro lugar.

Longhi sostiene que “el gran espacio cúbico y acristalado en uno de los extremos es la única pieza desnuda de su obra”, y no se equivoca, así “simboliza la única intervención arquitectónica en una naturaleza intacta”, que el cubo se presente de una manera franca y como impureza constitutiva con el resto de la obra, simplemente delata de manera irreflexiva el intento por amalgamar su lenguaje moderno al de asentamiento antiguo que trata de emular. En esta lectura ambivalente, encontramos la otra parte, la más sustancial de la obra a nivel conceptual, denotada por un importante síntoma histórico, que es utilizado como impronta de un esquema estructural del sistema “enterrado”; el resto de la obra está constituido por muros de piedra, con una mampostería variada, cuya función atiende en algunos casos como elementos de contención y en otros como componente formal y mayoritario en las fachadas, estos a su vez comparten protagonismo con muros de hormigón, pero todo este intento de mimesis es fiel a una lógica de expresión de un pasado ancestral al servicio de un presente movilizad, o en otros términos, la validez de un sistema prehispánico traducido al presente como un código posmodernista.

Al mencionar que su singular triunfo estriba en una solución de continuidad, donde la masa arquitectónica se fusiona con el paisaje natural, a través de un manejo “equilibrado” del hormigón armado con muros de piedra, la superficialidad histórica le juega un punto a favor para enmascarar a un estilo neo brutalista bastante singular. Así se va conformando un entramado formal con una base geométrica aleatoria, para dichos fines el conjunto se organiza a partir de un rectángulo, sobre el que está distribuida la planta longitudinalmente, el mismo es sometido a extensiones aditivas, siendo atravesado por un costado por un conjunto de líneas fuerza que se perfilan

como tajos al cerro, aterrazando y horadándolo. Este manejo formal nos recuerda la idea de pliegue como una referencia conceptual y geométrica hartamente utilizada bajo la influencia de un pensamiento postestructuralista en el campo de la arquitectura; siguiendo dicha idea, el volumen resultante visto desde una perspectiva, distancia y ángulo determinado, constituye un juego irregular y fragmentario de planos, dando la idea de geometrías accidentadas, esto como resultado de la orientación de las caídas en las cubiertas siguiendo la topografía del cerro, así mismo su ubicación estratégica brinda una diferencia de alturas, perfiles y variedad de aristas resultantes.

En términos generales, esta configuración formal se traduce en una estrategia de desmontaje de la forma básica y sobria presente en la otra cara del proyecto, es así, que por medio de esta manipulación formal se pretende explorar el espacio y tiempo posmodernista, necesario además para dotar a la obra de un impulso de contemporaneidad y así poder dialogar con un presente coyuntural, pero con guiños a una identidad histórica reciclada. Resulta lógico entonces para Longhi, esperar que la nueva lógica formal con carácter de simulacro histórico ejerza un efecto positivo y de reivindicación sobre lo que solía ser la identidad de la arquitectura peruana en un tiempo pasado.

Repitiendo el mismo esquema en el marco espacial, las salidas aleatorias que conectan al rectángulo base con el exterior, reestructuran el sentido figurativo de la obra, asemejándose a cuevas geometrizadas y por ende modernas que se abren al valle para lograr la tan “sofisticada” relación de interior-exterior, por no decir necesaria a modo de escape de un laberinto de pasadizos y representaciones teatrales con volúmenes y objetos interceptados, pero, estas salidas que deberían funcionar como espacios de transición interior-exterior, están concebidas dentro de un margen de capricho estético y formal, y no pensadas para cubrir una necesidad funcional, esto evidencia la existencia de un patrón de simbolismo instaurada en casi la totalidad de la obra. Junto a todo este entramado alegórico está presente el juego de espacios cubiertos y

descubiertos, traducándose así una sintaxis de percepción espacial con el fin de lograr un recorrido lúdico para no caer en lo aburrido y oprimiente del espacio interior.

Siguiendo el correlato de la percepción espacial en general, la casa está concebida en tres niveles; dos de ellos enterrados en el terreno, adhiriéndose respetuosamente a la pendiente del cerro en el que está emplazada, en el interior se desarrolla todo un itinerario escenográfico y la teatralidad desborda la composición, la ventaja descansa sobre el programa de una casa de fin de semana, eso le da rienda suelta a toda clase de excentricidades, ya que de ciertos espacios pulcros nacen hornacinas, ventanas, huecos horadados longitudinalmente, algunos de estos elementos se prolongan y son parte del mobiliario, creando una mesa –tan parecida como un altar inca, una tarima– o el monolito de doble altura que cumple el papel de chimenea para la sala, además mencionar la ducha del baño principal, asemejándose a una caída de agua de factura inca. La congruencia de todos estos elementos obedecen claramente a una nueva lógica espacial, en las que la representación de producciones culturales pasadas son denominadas como “montones de fragmentos”, una práctica contenida en la crisis de la historicidad, con una categoría que impone una nueva organización temporal en el campo de lo posmoderno, por consiguiente, a través de la asimetría que reina en todo el proyecto, se generan una serie de recorridos obedeciendo a una ruptura en la cadena de significantes, traducida en la multiplicación de representaciones, que ya no representan a nada más que a sí mismas, ya que parece que nada puede impedir su tematización y cosificación como meros objetos destinados a la construcción de lo simbólico.

Para apoyar el sentido del simbolismo arquitectónico, la espacialidad interior logra con su cometido de ser imprevisible. Hay una dominación por vía de la banalización, todos sus recorridos personalizados son reflejo de esa política espacial posmoderna, principalmente al momento de deconstruir una estética propia prehispánica, convirtiéndola en fragmentaciones superficiales y

añadiéndolas en algunos casos como simples ornamentaciones. Otra actitud presente es la inexistencia de un vano estándar, dándonos un guiño de ese múltiple y laberíntico haz de cuestiones o las innumerables soluciones para cada entrada y los no tan laureados manejos de luz en espacios determinados. Gracias al grado de personalización de los detalles interiores de la casa, sea cual sea la evaluación que hagamos, la retórica posmodernista funge de cómplice en el proceso de teatralización espacial, y que solo puede ser ayudada por los colores sobrios del hormigón para crear un ambiente “sobrio” y muy sumido en la calma, ya que esa debió ser la finalidad subyacente, puesto que el requerimiento del cliente era una casa de retiro. Con la colaboración del manejo magistral de los colores del hormigón, sobrios y fríos, se ayuda a crear relatos claros y útiles para una dramatización espacial y una narrativa arquitectónica, y que a su vez son combinados con la madera como textura blanda y con algunos toques de color que resaltan determinados espacios. De esta forma, la materialidad de la obra es prácticamente vertebradora de la idea conceptual.

A modo de conclusión, debo reconocer el innegable trabajo de Longhi en esta obra, para lograr la atmósfera de integración y de agudo análisis del lugar, su capacidad de contacto con el medio es connatural a él, no por nada lo refleja en su frase: “Hacer arquitectura, es como hacerle el amor al entorno”, además de considerarlo como uno de los pocos arquitectos interesados en un respeto contextual de la arquitectura como fin primordial. Esta singular eficacia hace juego con su efervescente personalidad y su clara expresión artística. Hasta el hecho de considerarse un “inca renacido” pareciera empatar en toda esta mística del lugar y de considerarse casi tocado por Dios, para actuar como un transformador afable del mundo a través de la arquitectura, pero aun así, el frenesí constante que invade al autor, por el que se apela prácticamente como un testimonio singular del presente, es uno de sus rasgos autorreferenciales más pretensiosos, por lo que debo ser controversial al momento de validar la totalidad de su nivel de respeto ancestral para con el contexto

natural; no estoy diciendo que no reconozca tal habilidad, pero su obra también podría enfrentarse a un concepto de ruptura o continuidad, según la perspectiva desde la que se mire, si nos subordinamos a la incesante calidad contemplativa e hipnotizante de su obra, diremos como todos sus vasallos, que su casa nace de las entrañas del cerro, ergo, esa simple y natural prolongación que tanto defiende –en la que el presente debería ser visto como una originalidad histórica– no es más que lo mismo bajo un distinto ropaje, una arquitectura prehispánica reenvasada en la trampa lujosa de lo moderno. Este consuetudinario regreso a la narrativa prehispánica como un resorte cada vez más fundamental, pone de manifiesto el modo de producción simbólica que se reinscribe en la circunstancia de una necesidad histórica y de reafirmación cultural.

Es por ello que me he cuestionado el porqué del éxito casi por antonomasia de la dupla perfecta, Casa Pachacamac y naturaleza intacta o pasado histórico resguardado, ¿qué otra variable le juega a favor?, ¿por qué aceptamos casi unánimemente que una arquitectura sea referencia de sí misma dentro de una visión atemporal y ahistórica?, ¿acaso ahora atendemos a una perpetuación de valores meramente formales como lectura de una época deslucida de contenido? Para explicar brevemente esto, tendré que mencionar que la oposición ya no proviene de la teoría ni de la crítica práctica, aunque podría ser el claro estereotipo que se nos ocurra, la venia que se le asigna ahora es consistente a partir de la consolidación del factor geográfico, enmarcado en este hábito, la caracterización del objeto sea espacial o formal, ya no es determinante. La relación con el pasado como canon legitimador de peruanidad dejó de ser un absoluto, los acentos que ahora presenta la arquitectura prehispánica para ser un sistema representacional va ligada íntimamente a una conceptualidad figurativa de apariencia trivial, incluso pareciera que optar por un reduccionismo inherente a un emplazamiento específico basta para conseguir una identificación colectiva y de trascendencia histórica. El acierto de la Casa Pachacamac radica sus-

tancialmente en un emplazamiento alejado y ligado a un pasado histórico como concepto mediador, para construir el modelo de éxito que articule su confluencia como fenómeno cultural y su intención de profundidad interpretativa como signo de una arquitectura original y propia.

Cuando hacen la referencia de que Longhi “hace un encuentro entre el pasado y el presente y, por consiguiente, logra concebir la idea de recuperar las formas del pasado a una expresión más actual y moderna, recuperando la identidad histórica del lugar”. Hago ruido en tal declaración, a pesar de que la arquitectura se vale de procesos abstractivos y en algunos casos como este, terminan siendo puramente formales, esta transformación no tiene como fin recuperar una identidad histórica, no puede soslayar los conceptos de historicidad y profundidad histórica, a pesar de que sea coadyuvada por la conciencia histórica del lugar, es una herramienta de la cual puede echar mano para ser legítima, pero la pérdida de profundidad es explícita, la superficialidad visual mengua los sistemas de interpretación. Cuando la nueva textualidad decae en efectos meramente visuales, la potencia espacial que es utilizada como estrategia de contención para reafirmar la necesidad histórica, deja de tener validez; tal cual lo mencionaba la frase: El “historicismo borra la historia”, algo reflejado en demasía por la creciente primacía de los “neo” estilos, para el caso actual aplicaría denominarlo quizás como un “neo neoinca”, el nuevo historicismo que pugna por revalidar valores ancestrales. Por otra parte, la posmodernidad operativa de la nueva era exige un rompimiento con lo absoluto, y la aceptación casi absoluta de esta obra esta emparejada por una ruptura generacional, entonces no quedara más que someterse a las líneas de un nuevo sistema ideológico y enfilarse en la nueva estructura cultural. Haciendo suyo el baluarte de un pasado histórico impostado, revivir a una arquitectura prehispánica desfalleciente y ponerla enérgicamente al servicio del presente, para hacer de este como invernáculo de calcos, ya sea en forma de muros, ventanas, configuraciones espaciales, teñidas de misticismo para

asignarle un nuevo honor a la arquitectura peruana.

Sé que al inicio señalé que mi crítica no se enfilaría por el lado revolucionario y tampoco distaría del común consenso existente con esta obra, pero debo reconocer que estuve inmiscuida en muchos sentimientos encontrados porque también fui víctima de la capacidad hipnotizante casi pulcra en la relación contextual, pero mi contundente raigambre historicista pudo sacar comentarios un tanto desafiantes.

Relato y arquitectura del Lugar de la Memoria. Por David Gutiérrez Alfaro.

He tenido la oportunidad de visitar el 'Lugar de la Memoria, La Tolerancia e Inclusión Social' en cuatros ocasiones desde su inauguración. Siempre contemplé su arquitectura con peculiar interés. Un edificio ganador de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires del 2013 y del Hexágono de Oro en el Perú según describe la memoria del proyecto. El edificio, que el estudio Barclay & Crousse había proyectado, estaba en los ojos de los arquitectos peruanos y la mayoría de mis colegas hablaban de lo moderno y funcional que se mostraba. A pesar de las reiteradas visitas e interacción con la muestra al interior, nunca tuve la oportunidad de conocer al detalle el éxodo que pasaron los gestores y protagonistas detrás del edificio. Un relato que aclararían algunas hipótesis que fui elaborando acerca de la génesis de su arquitectura. Una historia llena de obstáculos que fui descubriendo a medida que me iba sumergiendo entre datos, blogs, notas periodísticas, videos y páginas web que me ayudaron a desfragmentar una crónica biográfica de uno de los edificios más reconocidos de los últimos años. La historia del edificio del LUM es singular y no se circunscribe a sus proyectistas, quienes pueden aparecer como únicos propietarios intelectuales de la obra pero que, finalmente, sólo son las caras visibles de un producto final que se ha ido cocinando dentro de esta olla de intereses políticos y diferencias ideológicas muy marcadas que convergen en este país. El LUM es el resultado de toda una evolución de

eventos que empezó con una muestra de fotos sobre el terrorismo que sirvió de detonante para que la sensibilidad de una funcionaria alemana se despierte y la idea de un museo se empiece a materializar.

La primera vez que visité el Lugar de la Memoria fue en el 2016. La inauguración había sucedido hacía pocos meses y yo me sentía culpable de no conocer el edificio de moda. En las redes sociales se leían los primeros artículos acerca de la muestra y en Youtube se podían observar ya algunos recorridos por su arquitectura. Fue por ahí que me enteré quiénes habían sido los ganadores del concurso y los autores del edificio. Leyendo esto me pregunto, ¿qué sensaciones se perciben en los espacios del edificio del LUM?

En esa primera visita tomé el taxi y fui aproximándome al edificio desde el circuito de la Costa Verde. El LUM fue apareciendo como uno más de los farallones que forman el acantilado. El contraste con la naturaleza es evidente. Una mole de cemento completamente cerrada de aristas definidas que emerge de entre las rocas apoyado sobre un zócalo de la misma solidez y color. Me entusiasma la exposición clara del material, tengo una particular debilidad por la arquitectura brutalista. No pude identificar el ingreso peatonal así que le indiqué al taxista que siguiera en busca de una entrada. Los dos dudamos al querer encontrar el acceso por lo que el taxista decidió dejarme a mitad de la subida San Martín. Subí unos pocos metros a pie y me encontré con la reja de acceso. Antes de ingresar miré hacia el mar. La ubicación es hermosa, bastante privilegiada. El mar de Lima es calmado, fundido en el mismo gris del cielo que lo cubre van insinuando la solemnidad y suntuosidad que uno espera encontrar dentro del recinto. Oponiéndose al paisaje natural, el artificial circuito de playas se encuentra lleno de automóviles que vienen y van a altas velocidades. Pienso en la fama de vía peligrosa que tiene. Pedazos de roca caen desde el acantilado con frecuencia y pueden llegar a lastimar a las personas que van dentro de los carros. Las marcadas curvas del circuito sumadas a la velocidad han dado como resulta-

do muchos accidentes. Voy girando la mirada hacia la subida San Martín, llena de autos trepando velozmente como hormigas en fila de dos sobre esa capa de asfalto que envuelve el pedazo de terreno donde se ubica el edificio. Me doy cuenta de lo encerrado y oprimido que se encuentra.

Saludo al portero y me confirma que estoy en la entrada principal. Desde este punto hay que empezar a bajar hacia el interior del edificio. Antes volteo y noto que la reja donde estamos parados es el remate de una vereda muy reducida que viene desde la Av. Ejército y se pierde rodeando el 'Complejo Deportivo Manuel Bonilla'. Del otro lado de la subida San Martín se encuentra el 'Complejo Deportivo de la Municipalidad de San Isidro'. Me causa cierta extrañeza el particular emplazamiento del LUM. Ubicado entre dos complejos deportivos y en un terreno de tan difícil acceso. El transporte público es escaso y el acceso peatonal se vuelve dificultoso por el flujo constante de automóviles en las avenidas que lo delimitan. Desde arriba puedo observar la explanada que separa la construcción de la vida y bullicio de la ciudad. El LUM parece estar aislado e incomunicado. Solo. ¿Por qué aquí?, me pregunto. Recuerdo haber leído un artículo de Herbert Morote donde narra las peripecias por las que pasó la Comisión de Alto Nivel para encontrar el terreno que albergaría la construcción de un museo de la memoria. Una idea de museo que había nacido de la iniciativa de la exministra de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania, Heidemarie Wiczorek-Zeul, quien, después de haber quedado impactada con la muestra fotográfica Yuyanapaq, propone gestionar el apoyo del gobierno alemán para la construcción de un espacio para la "conmemoración del periodo de violencia en el Perú y la dignificación de sus víctimas." En su artículo, Morote relata cómo se descarta el Campo de Marte como sede del nuevo museo ante la presión del Ministerio de Defensa y las negativas de los vecinos de distintos distritos. Finalmente, accedería el alcalde de Miraflores con la condición de los vecinos de que no estuviera en alguna de sus arterias principales como la avenida Larco, Pardo o 28 de Ju-

lio ni tampoco cerca de Larcomar. El terreno elegido sería la 'ex Planta de Transformación de Residuos Sólidos' de Miraflores. Empiezo a develar el verdadero contexto que originó el emplazamiento. Factores que escapan a los mencionados en la descripción conceptual de los arquitectos.

Al bajar las escaleras del edificio me sumerjo completamente en la arquitectura del complejo. Empiezo a contrastar todo lo que escuché de uno de los proyectistas, Jean Pierre Crousse, en una conferencia en la Universidad de los Andes de Medellín en un video que encontré en Youtube. Crousse describe en algo más de cuarenta minutos las consideraciones conceptuales que dieron origen a su obra. La exposición se inicia con algunos datos muy genéricos sobre los años del terrorismo en el país. Un vago resumen coyuntural que cumplirá el rol de escenografía para lo que se pretende destacar: la obra en sí. Crousse menciona que este museo -antes aclara que el proyecto comenzó con este nombre y que luego fue cambiado- nace con la razón principal de conectar todos los espacios y monumentos de la memoria ubicados en distintas partes del Perú. Si consideramos que se han identificado y registrado más de un ciento de lugares de memoria en los distintos distritos, provincias y regiones del país, el objetivo del LUM suena bastante ambicioso.

"Entonces, ¿cómo expresamos la memoria?", se pregunta Crousse en un momento de su exposición. Y empiezo a entender por dónde va la estrategia de diseño de los autores: por el camino de la poesía. Crousse parte de la noción poética de memoria como fundamento conceptual para materializar su obra. Conforme sigue elaborando su tesis, me doy cuenta de que la génesis de su obra se introduce en esta esfera de la abstracción, la reflexión y la representación embelesada que, según explicaba Hegel, son nuestros únicos intereses en estos tiempos modernos. Una sociedad donde "la posición del arte en la vitalidad de la vida ya no es tan elevada" y que, por ello, el espíritu de la estética contemporánea se sostendría -como luego complementaría Walter Benjamin- en los principios de la mimesis y la metáfora. Crousse esboza una

justificación dantesca donde el edificio busca ser el Virgilio del visitante en su peregrinaje desde las profundidades de una memoria dolorosa hacia una superficie de paz y redención. El discurso que sustenta la obra es básico, lo he escuchado millones de veces. Es la misma triada de separación, iniciación y retorno del héroe de las mil caras de Campbell que ha funcionado desde los primeros relatos alrededor de las primeras fogatas. Entrar y salir, caer y levantarse, bajar para luego subir constituyen la dialéctica de una narrativa arquitectónica conceptual que, al igual que el llamado del héroe de Campbell, es básica, gratuita y espontánea.

“Una vez que entramos en esta quebrada, que llamamos la Quebrada del Silencio...”, tengo la voz de Crousse en mi cabeza que funge de lazarillo mientras bajo por las escaleras del ingreso principal. Un espacio abierto, largo y angosto ubicado entre el farallón del acantilado y las ventanas altas y opacas del edificio. Es una quebrada artificial, descrita por el autor, que rememora las quebradas andinas, esos caminos sinuosos entre cerros que van configurando ríos que crean lagos y valles. Esta Quebrada del Silencio es un espacio de transición que no sólo se explica bajo los principios del programa funcional, sino que se le busca arropar con trajes de mística y sensibilidad andina. Crousse añade, “... uno recorre el espacio casi como un elemento procesional.” En este momento recuerdo al congresista Donayre disfrazado con una peluca tratando de emboscar y acusar a los guías del LUM de hacer apología al terrorismo. “Si estás bajando por un Sendero y LUM viene de luminoso, ¿qué dice? Sendero Luminoso.” vociferaba el general en una entrevista en RPP. No lo juzgo. La suya es una más de las miles de interpretaciones a las que está sujeta la arquitectura de la alegoría. El edificio, en su condición de objeto conceptual posmoderno, junto a su multiplicidad de significados, queda expuesto tanto al rigor intelectual como a la opinión pintoresca. Observo que el camino de ingreso está compuesto por cantos rodados que, según los autores, representan los mismos cantos rodados del monumento ‘El Ojo que Lloro’ que llevan inscritos el nom-

bre, edad y año de muerte de las víctimas de las décadas de conflicto interno en el Perú. Encima de la mampara de ingreso al *lobby* hay un paño grande de muro adornado con el mismo canto rodado, esta vez blanco. Parece que cada detalle conlleva -con fuerza- una explicación inspiracional.

Decido cruzar el *lobby* y volver a salir del conjunto con dirección a la explanada abierta que se ubica mirando la subida San Martín. “... pudimos crear una plaza pública que nos permitía ordenar los distintos programas [...] con un sistema muy común en los andes que son los andenes y las canchas que son un dispositivo que utilizaron las culturas precolombinas...”. No encuentro los andenes a los que se refiere Crousse, pero sí veo claramente la referencia a la ‘cancha andina’. La referencia existe, más no la exclusividad del concepto. Estos espacios abiertos que han constituido lugares de encuentro y socialización han sido el centro de la vida urbana a lo largo de toda nuestra historia. La plaza pública del LUM tiene tanto de cancha andina como de ágora griega, foro romano, patio chino, plaza española, piazza italiana o gran plaza maya. Pienso en lo fácil que resulta maniobrar concepciones y denominaciones del pasado como si de un catálogo histórico se tratase para escoger y acreditar al gusto distintos elementos arquitectónicos del presente. Deconstruimos el lenguaje arquitectónico en códigos para luego eliminar o sustituir con el objetivo de estructurar nuevas formas de comunicación donde no importa más el mensaje en sí sino la tabla de códigos que hemos establecido para leerlo. En este escenario de libres interpretaciones, la coherencia del texto (obra) a la que se refiere Eco ya no radicaría en las intenciones del mismo texto ni en las del lector, sino sólo en las del propio autor, quien se transforma en el único traductor oficial de su obra. Toda voluntad de validación o análisis objetivo, en este caso, caería en la nebulosa del juicio efímero e improductivo. Según la memoria colgada en la página del LUM, Crousse afirma que “El Lugar de la Memoria le regalará a la ciudad un espacio de uso público, un espacio abierto para actividades culturales, que invita a los ciudadanos de a

pie a participar de sus muestras, a apropiarse de él. Es importante que el público interactúe con el espacio como lo hace con la colección”. No puedo dejar de preguntarme, ¿a cuáles ciudadanos de a pie se refiere? ¿Qué tipo de interacción con el espacio es la que se refiere Crousse? La ‘cancha andina’ del LUM luce vacía. Es un espacio que en papel prometió convertirse en el puente entre edificio y ciudad, pero que en la práctica no pasó de ser más que una ocurrencia. Después de algunos minutos de permanecer en este espacio uno empieza a sentirse como un náufrago en una isla rodeado de tiburones motorizados que no dejan de nadar en círculos a toda velocidad. Me quedo un rato con la vista fija hacia el mar. Bajo la mirada y observo el estacionamiento. Logro contar dieciséis plazas. Diez están vacías. De regreso al lobby noto a mi izquierda las escaleras que bajan a las zonas de cafetería y centro de investigación. A un lado, noto unos tímidos pliegues de concreto y césped decorando uno de los muros. Estos deben ser los andenes a los que se refería Crousse.

“El Perú no necesita un museo” es el título de una columna que Mario Vargas Llosa escribió en el diario *El País* de España en el 2009 en el que esbozaba las razones por las que era necesaria la construcción de un museo de la memoria en el Perú. El título hace alusión a las declaraciones de Ántero Flores Araoz, ministro de Defensa del Gobierno peruano de ese entonces durante la incertidumbre y discrepancias que habían surgido en el escenario político peruano a raíz de la donación alemana para la creación del edificio. En las entrevistas a políticos de esa época se puede observar el fuerte miedo y rechazo que la sólo idea de un museo de la memoria les generaba. Y es que los políticos de derecha y los grupos conservadores se oponían a un proyecto que ellos consideraban estaría sesgado a favor de los intereses de la izquierda peruana. Manifestaban que la memoria no podía ser contada desde un solo lado. Que la información estaría sesgada y no mostraría la verdad completa, claro, como si el ejercicio de contar una verdad completa fuese posible. El LUM tuvo muchos obstáculos desde el primer día en que se supo sobre la iniciativa del gobierno ale-

mán, y si bien se suponía que la muestra estaría basada en las conclusiones del informe de la CVR, muchos políticos no las consideraban imparciales. Estos obstáculos se tuvieron que sortear con muchas conversaciones, negociaciones y concesiones. Encontrar una verdad que complazca a todos se convirtió en la consigna de los gestores y responsables de la curaduría y esto, estoy seguro, finalmente afectó y distorsionó el producto final. Pienso en el nombre. Lugar de la Memoria. Según un artículo de Enrique Larrea en el portal de LaMula, durante el vaivén de enfrentamientos por la decisión de construir un museo de la memoria, el Comité decidió cambiar el nombre de Museo a Lugar alegando que “una de las razones de esa nueva nomenclatura era evitar la rectoría del Instituto Nacional de Cultura (INC), autoridad competente para regular la actividad museográfica en el país. En ese momento, el INC era dirigido por Cecilia Bákula sobre quien pesaban denuncias por copar la institución con funcionarios de AC, el brazo laico de Pro Ecclesia Sancta, una organización religiosa conservadora cercana al Opus Dei. La comisión temía que a través de Bakula, estos grupos conservadores intentarían interferir con los contenidos.” Una decisión promovida por diferencias ideológicas que, trato de especular, hasta qué punto pudo entorpecer el proceso de conceptualización a los participantes del concurso arquitectónico. Considerando el pensamiento heideggeriano de habitar o las diferencias que hace De Certeau entre espacios y lugares, mapas y recorridos, ¿hubiese sido distinta la forma de abordar el proceso de diseño si se establecía el nombre “museo” desde un inicio? Reflexiono mientras sigo recorriendo con paciencia los tres pisos que componen el edificio. Llegando casi al final del recorrido voy concluyendo en que la obra de Barclay & Crousse se sostiene sobre otro tipo de discurso que dudo mucho se haya visto afectado por la incertidumbre en la denominación. El discurso de los proyectistas del LUM se sostiene sobre otros principios ajenos a la vacilación o indecisión política de los demás protagonistas.

Al llegar al último piso de escalinatas hacia el exterior veo los elementos a los que Crousse

se refiere en su discurso como 'Ojos de luz'. Unos cilindros huecos que salen del piso a una altura suficiente para poder observar a través de unas tapas de vidrio el piso inferior. "Permiten que establezcamos unas relaciones entre este nuevo suelo y lo que está abajo, un pasado reciente, y que nosotros al mirar el pasado, el pasado nos está mirando a nosotros también." El uso del aforismo del abismo nietzscheano utilizado para la materialización de un detalle arquitectónico. Esta vez el simbolismo que describe su autor se nota demasiado exigido y forzado. Habría que recordarle a Crousse también de los peligros que el mismo Nietzsche advirtiera: Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti... A medida que el promenade va culminando, la fuerza y solidez de la alegoría se van extinguiendo. La terraza abierta y libre con vistas al mar del último piso es la cúspide del relato del arquitecto. Si los pisos de abajo representaban el infierno de Dante, este es su paraíso. Los arquitectos lo llaman 'el espacio de la congoja y sanación'. La redención del visitante después del sufrimiento y la culpa. Esta terraza vuelve a conectarse con el ingreso principal por donde ingresamos simbolizando el camino de regreso a la ciudad y finalizando así con el retorno del héroe. Se cierra el ciclo del aprendizaje y con este las heridas. Se asume así la narrativa de la historia desde un punto de vista reconciliador donde se busca superar el perance, desaparecer el dolor y pasar todos la página con miras a un futuro mejor. Una linda utopía que, en desmedro de la intención de custodia y salvaguarda de la memoria y el suceso histórico, parece ser el anhelo hacia un olvido inmediato. Creo que aquí radica la mayor incoherencia de todo el proceso.

¿Qué hacemos cuando hacemos arquitectura? Es la pregunta que se hace el arquitecto inglés Simon Unwin al referirse al por qué de la arquitectura. Unwin expone una explicación de la arquitectura desde lo que él llama la 'estructura intelectual' que la define dado su carácter colectivo, como 'identificación del lugar', donde la arquitectura deja de con-

siderarse como propiedad intelectual de una mente individual y empieza a verse como un proceso que depende de la interacción entre muchas personas, individual y colectivamente. En una entrevista sobre su recién terminado Museo Kolumba, Peter Zumthor habla de cómo concibió el museo de adentro hacia afuera basado en las relaciones entre los visitantes y la muestra descartando cualquier intención de protagonismo e individualidad, que claramente llama 'Efecto Bilbao'. El edificio de Barclay & Crousse es la resultante arquitectónica de un proceso que comenzó con muchos obstáculos desde la elección del terreno hasta la muestra que albergaría. La arquitectura del LUM se pensó sobre la base de la incertidumbre de los gestores y el recelo de los grupos opositores y no tuvo otra opción que inventarse un relato o mito originario que la explique. El proceso de conceptualización de la arquitectura de la alegoría y la fenomenología, como lo indica el crítico español Josep María Montaner, radica en el revival del brutalismo sesentero que se sostiene en la relación intensa con el lugar, la fuerza del recorrido narrado y la estimulación de los sentidos cuya principal característica es la consideración del objeto arquitectónico como obra de arte eclosionada desde la inspiración individual del genio o artista. La inspiración peruana y los versos basados en Puruchuco, los muros de adobe, las rampas, las escaleras o las pequeñas aberturas trapezoidales no pasan de ser un discurso del adorno y el empaque vistoso.

Mientras me retiro del Lugar de la Memoria me voy pensando en la fragilidad de una memoria instalada en paneles que más que recordatorio busca ser un 'olvidatorio' donde el dolor del suceso sirve de estímulo para el resarcimiento forzado. El mensaje del LUM busca ser un salmo de salvación, pero lamentablemente, cae en la narrativa de un libro de autoayuda y superación personal. Ello me conlleva a aceptar lo difícil que es hacer una crítica arquitectónica sobre el edificio del LUM sin considerar las múltiples aristas contextuales que generaron su nacimiento. Por ello la búsqueda de una narrativa arquitectónica sólida en el LUM no sólo constituye una

tarea infértil dada la individualidad conceptual de su propuesta sino limitada también por la glorificación de la forma y el análisis estético único de esta sociedad de la imagen de los últimos años. Ahora, considerando las menciones y premios que este edificio ha logrado a pesar de la nula mención sobre las relaciones entre los gestores, políticos, curadores, y sobre todo usuarios finales con el edificio en los discursos de los proyectistas, denotando una clara división entre obra y contexto inmediato, la pregunta que cae por su propio peso sería: ¿qué es lo que se premia en los concursos y bienales de arquitectura?

UTEC - Influencias y Pensamiento Complejo en la Arquitectura. Por John Neumann Galdos.

En noviembre del año 2011 Grafton Architects, liderada por Yvonne Farrell y Shelley McNamara, gana el concurso, convocado dos meses antes, para el diseño del nuevo campus universitario de la Universidad de Ingeniería y Tecnología (UTEC) en Lima.

Poco después, en el año 2012 en la Bienal de Arquitectura de Venecia bajo curaduría de David Chipperfield, Grafton Architects presenta una exposición bajo el nombre “Arquitectura como nueva Geografía”.

Chipperfield elige como tema para esta edición de la bienal ‘Common Ground’ o ‘Territorio Común’. En sus intenciones para la muestra, Chipperfield detalla que le interesa resaltar las “preocupaciones comunes, influencias e intenciones” de la arquitectura y abordar la importancia de las “esferas política, social y pública” entre edificios.

“Me interesan las cosas que los arquitectos comparten en común, desde las condiciones de la práctica de arquitectura hasta las influencias, colaboraciones, historias y afinidades que enmarcan y contextualizan nuestro trabajo.” escribe Chipperfield. “Quiero tomar la oportunidad de la bienal para reforzar nuestro entendimiento de la cultura arquitectónica, y enfatizar las continuidades filosóficas y prácticas que la definen.” (Rosenfield, 2012)

“El título ‘Common Ground’ (o ‘Territorio Común’) tiene también fuertes connotaciones del territorio entre edificios, los espacios de la ciudad. Quiero que los proyectos en la bienal miren seriamente al significado de los espacios creados por edificios: los ámbitos político, social y público de los que la arquitectura forma parte. No quiero perder el tema de la arquitectura en un pantano de especulación sociológica, psicológica o artística, sino más bien intentar desarrollar un entendimiento sobre la distintiva contribución que la arquitectura puede dar en definir el territorio común de la ciudad.” (Rosenfield, 2012).

Es su contribución titulada “Arquitectura como Nueva Geografía”, que ganaría el León de Plata, Grafton propone dos ‘figuras’ que forman un sentido de ‘Territorio Común’. Las dos ‘figuras’ son el estadio de Serra Dourada de Paolo Mendes da Rocha en Goiânia, Brasil, y el proyecto para el campus de UTEC en Lima, donde exploraban la idea de universidad como arena, anfiteatro o estadio para el aprendizaje.

En relación a su exposición, Grafton dice querer explorar temas arquitectónicos como ‘geografía construida’, ‘paisaje abstraído’, ‘infraestructura y paisaje’, o ‘el horizonte y el ser humano’ (Grafton Architects, párrafo 1).

En su estudio de la obra de Mendes da Rocha, Grafton revela algunos de sus intereses e influencias. Revela un interés e inspiración por el trabajo de arquitectos sudamericanos. Una foto en formato gigante que domina el área de su exposición, muestra el espacio bajo las tribunas en el estadio de Serra Dourada. Farrell y McNamara dicen sentirse tocadas por el potencial social y de encuentro entre personas de este espacio del estadio. Muestran uno de los pilones de hormigón del edificio para la FAU-USP (Universidad de São Paulo) de João Batista Vilanova Artigas y hablan del poder que tiene la estructura para permitir que el espacio fluya. (CMOA, 2017)

Por medio de una serie de maquetas interpretativas a varias escalas y materiales incluyendo piedra, papel de acuarela y papel maché, exploran la relación entre la infraestructura

y el paisaje. Maquetas a una escala de 1:25 muestran la relación entre el proyecto para UTEC y los edificios sudamericanos que las han influenciado. Las maquetas cortan las estructuras de los edificios mostrando paralelos entre ellas.

Contraaponen imágenes del monasterio en las islas Skellig Michael en Irlanda y Machu Picchu en Perú y dicen sentirse intrigadas por las similitudes entre ambas. “Construidos con algunos siglos de diferencia, geográficamente separadas por miles de kilómetros, culturalmente apartes, de cierto modo cuentan la misma historia: la de la humanidad que se aferra a la tierra. Estos complejos de piedra hechos por el hombre contraaponen lo íntimo con la magnificencia del paisaje, la montaña, el valle, el acantilado, el océano.” (Grafton Architects, párrafo 5).

Dicen estar de acuerdo con el lema de Mendes da Rocha de “sacar la arquitectura del hacer y pensar en términos de objetos aislados y mostrarla como la inexorable transformación de la naturaleza.” (Grafton Architects, párrafo 6).

El jurado que otorga el León de Plata felicita a Grafton por su “presentación del nuevo campus universitario en Lima, conectado a las ideas de Paulo Mendes da Rocha” y por su capacidad para “reimaginar el paisaje urbano” (Chin, 2012). La contribución de Grafton parece demostrar como “la apertura a influencias es un punto de partida y un prerrequisito para la buena arquitectura.” (Frearson, 2012).

Como principal muestra de arquitectura internacional, cada bienal en Venecia suele reflejar algo de lo que Sigfried Giedion llamaría el ‘Zeitgeist’ o espíritu de la época. Las exhibiciones de la bienal en años anteriores habían ampliado la representación de la arquitectura enfatizando sus conexiones con una serie de asuntos o temas sociales, urbanos, medioambientales y políticos. Las siguientes ediciones de la Bienal, en los años 2014 y 2016, dirigidas por Rem Koolhaas y por Alejandro Aravena respectivamente, profundizarían en la investigación del curador y los elementos fundamentales de la arquitectura

y en la generación de una arquitectura más comprometida con las necesidades de la sociedad civil.

En el año 2018 Yvonne Farrell y Shelley McNamara son invitadas para dirigir la decimosexta Bienal de Arquitectura. Eligen como tema para la muestra *Freespace* (Espacio Libre), revelando más de sus intereses e intenciones.

En el manifiesto para la muestra, escriben:

“*Freespace* describe la generosidad de espíritu y el sentido de la humanidad en el centro de la agenda de la arquitectura, centrándose en la calidad del espacio mismo. Se centra en la capacidad de la arquitectura para proporcionar regalos espaciales gratuitos y adicionales a aquellos que lo usan y en su capacidad para abordar los deseos no expresados de extraños. Celebra la capacidad de la arquitectura para encontrar generosidad adicional e inesperada en cada proyecto, incluso dentro de las condiciones más privadas, defensivas, exclusivas o restringidas comercialmente. *Freespace* ofrece la oportunidad de hacer hincapié en los regalos gratuitos de la naturaleza de luz –luz del sol y luz de la luna, aire, gravedad, materiales– recursos naturales y artificiales. Anima a revisar formas de pensar, nuevas maneras de ver el mundo, de inventar soluciones donde la arquitectura provea el bienestar y la dignidad de cada ciudadano de este frágil planeta. *Freespace* puede ser un espacio de oportunidad, un espacio democrático, no programado y libre para usos aún no concebidos. *Freespace* abarca la libertad de imaginar, el espacio libre del tiempo y la memoria, uniendo el pasado, el presente y el futuro, construyendo sobre capas culturales heredadas, tejiendo lo arcaico con lo contemporáneo.” (Bienal de Arquitectura 2018)

A lo largo de los años en conferencias varias, Farrell y McNamara han presentado ampliamente el proyecto de UTEC junto a otros de sus proyectos más importantes. Se puede inferir de estas presentaciones el mundo y las preocupaciones que habitan las mentes de ambas.

Entre estas preocupaciones, la relación entre estructura y arquitectura es un tema que les interesa particularmente. En una de las charlas describen el momento en que se da la separación entre las escuelas de arquitectura e ingeniería como un momento triste en la historia de la arquitectura. Se pierde como consecuencia de ese divorcio la relación integrada entre estructura y espacio. (IAF, 2016)

Hablan del Salk Institute de Louis Kahn en la Jolla, California, edificio que consideran entre uno de los más bellos en Estados Unidos, y los espacios creados por su estructura, espacios que recuerdan a los interiores del proyecto UTEC en Lima (CMOA, 2017). Hablan de Lina Bo Bardi, quien levantó el museo de arte moderno en Sao Paolo para hacer un “belvedere” para que los ciudadanos contemplaran la ciudad.

Este interés por la estructura se evidencia en más de uno de sus proyectos y particularmente en los proyectos para la universidad Luigi Bocconi en Milán y en el proyecto para Lima. En ambos casos el ‘partido’, o la idea principal del edificio puede resumirse en croquis relacionados a la estructura del edificio.

En el proyecto para la universidad Bocconi, completado en 2008 y por lo tanto anterior al proyecto de Lima, se establece un ritmo de estructura que permite incorporar circulación vertical, horizontal y todo el programa del edificio. La arquitectura y la estructura trabajan juntos. Se colocan sobre el solar muros de hormigón pareados cada 25 metros. Vigas de hormigón armado apoyadas sobre estos muros forman una especie de andamiaje del cual ‘cuelgan’ las oficinas y otros espacios requeridos por el programa, creando a su vez patios internos entre los elementos principales de la estructura bañados de luz natural.

En el caso del proyecto UTEC, la estrategia es parecida. La parcela larga y angosta del proyecto, de más de 360 metros de longitud, es poblada por pares de muros paralelos de 10 niveles de altura colocados en este caso cada 20 metros, con estructuras intermedias cada 10 metros. En este caso los muros paralelos tienen en corte forma de ‘A’ inclinada sobre el

lado norte de la parcela que bordea la autopista y escalonada sobre el lado sur. Los muros paralelos pareados incorporan la circulación vertical que queda expuesta a la intemperie. Los espacios requeridos por el programa se ubican entre los muros pareados de la estructura principal escalonados hacia el lado sur de la parcela que hace frente a un barrio residencial de baja escala.

En una de sus presentaciones, mencionan el término ‘*free section*’ (o ‘corte libre’, en alusión a la ‘planta libre’ del vocabulario del movimiento moderno), término utilizado por Annette Spiro, arquitecta suiza docente en la ETH de Zurich, en su libro sobre la obra de Mendes da Rocha (IAF, 2016).

Este concepto del ‘corte libre’ con espacio que fluye verticalmente alrededor de la estructura parece ser la semilla de ambos proyectos.

La relación que existe entre estructura y espacio y entre arquitectura y volumen está entre los temas de mayor interés para Grafton. Es de interés para ellas el efecto que ejerce el espacio sobre el ser humano. El impacto, que es una sensación física sobre el ser humano de espacio, estructura, interioridad o contexto.

Cuando se refieren a sus intenciones para los espacios generados en el interior del proyecto UTEC hablan de la sensación de encontrarse al interior de una montaña esculpida. Hablan de construir un espacio social, una catedral o una arena para el aprendizaje o de un campus vertical.

Opinan, además que la arquitectura debe realzar el ‘sentido de lugar’ o el *genius loci* tal como lo define Christian Norberg-Schulz en su libro con este nombre (Montaner, 2000, p. 65), que cada lugar en el mundo es único y que es responsabilidad de la arquitectura abordar y realzar este hecho. En lugar de homogeneizar el planeta con las mismas soluciones en cada lugar, cada proyecto debe tomar en cuenta los aspectos característicos o distintivos del lugar, realzando así la diversidad de naturaleza del planeta (CMOA, 2017).

Lo físico del lugar debería informar las decisiones de diseño, según Grafton. Muestran

el “Naturgemälde der Anden” de Alexander Von Humboldt, imagen que sintetiza una variedad de información sobre los Andes en un perfil de los hábitats a ambos lados de la cordillera.

En el caso de UTEC hacen referencia a los acantilados de la costa limeña, a las terrazas de MachuPicchu y a la condición de ciudad en el desierto de Lima.

Comparan la materialidad de las huacas que habitan el paisaje urbano limeño con la materialidad del proyecto, mencionando que el hormigón es nuestro ‘barro moderno’ (IAF, 2016). Enfatizan el uso de un único material para el proyecto, como en las huacas o los acantilados. Y se imaginan que, con el tiempo y el polvo, el hormigón tomará el tono y la materialidad de las huacas o de los acantilados limeños.

Les preocupa insertar la sostenibilidad en el DNA del proyecto. El andamiaje estructural se diseña de manera que proporcione protección del sol en el lado norte, que bordea la autopista en un arco. Se climatizan sólo los espacios del programa que por su uso requieren climatización. Las áreas de circulación y espacios públicos se mantienen todos a la intemperie, algo que es posible dado el clima benigno de Lima.

Como protección de la contaminación acústica proveniente de la vía rápida al norte de la parcela, se colocan los espacios de uso más público (teatro, salas de reuniones de mayor tamaño, etc.) en la planta baja y detrás de una especie de contrafuerte que forma una base protectora en la fachada norte del edificio.

En respuesta a los requisitos del programa, la construcción del edificio se programa en tres fases. Sólo la mitad del edificio está construido actualmente.

En noviembre de 2016 el proyecto UTEC gana la primera edición del Premio Internacional RIBA del Royal Institute of British Architects.

Esta es “arquitectura como geología y geografía” dice Yvonne Farrell en relación al edificio. Y sobre la capacidad del proyecto para

desafiar convenciones tradicionales de belleza: “Es la cara de un acantilado artificial esculpido como si de concreto sólido. Es un edificio retador, desafiante. Su belleza no está en la superficie. No se trata de un bonito paquete de regalo con lazo. Se trata de un armazón para la vida que sacude un poco los conceptos de belleza” (Glancey, 2016, párrafos 2-3).

El jurado menciona que se trata de un proyecto audaz que ejemplifica la “simbiosis entre arquitectura e ingeniería” (RIBA, 2016, párrafo 5). Billie Tsien, una de las integrantes del jurado, dice pensar que se trata de un proyecto que “mejorará con el tiempo” (Glancey, 2016, párrafo 16).

Juhani Pallasmaa en su libro ‘La Mano que Piensa’ habla del mundo interior de cada persona, que incluye todos los lugares que ha visitado y vivencias que ha tenido. Según Pallasmaa este mundo de imágenes y experiencias es clave en el proceso de diseño. “Un arquitecto sabio y maduro trabaja con todo su cuerpo y con su sentido del yo. ... el proyectista y el artista necesitan un conocimiento existencial moldeado a partir de sus experiencias de la vida.” (Pallasmaa, 2012, pp. 133-134).

En sus muestras y presentaciones Farrell y McNamara abren una ventana hacia este mundo interior propio permitiéndonos descubrir sus experiencias y aquello que las inspira.

Hablan de su particular interés por la estructura y por su relación con la arquitectura. De su interés por el espacio. De la importancia del ‘espíritu del lugar’. De los arquitectos cuya obra admiran. De su mirada sobre sus proyectos en Toulouse, en Milán o en Lima.

¿Qué permite que este equipo, desde fuera de Lima, produzca una propuesta innovadora y ganadora?

En su libro *El Pensamiento Complejo*, Edgar Morin habla de la necesidad de no simplificar sino de pensar de manera multidisciplinar para tener un pensamiento más eficiente: “... el pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional. Pero sabe desde

el comienzo que el conocimiento completo es imposible...” (Morin, 2009, p. 11) Según Morin la innovación requiere de un pensamiento complejo.

En relación al valor del pensamiento complejo, Pallasmaa escribe: “La práctica proyectual que no esté basada en la complejidad y en la sutileza de la experiencia se atrofia en un profesionalismo muerto carente de contenido poético e incapaz de emocionar al alma humana.” (Pallasmaa, 2012, p. 165)

Y citando a Italo Calvino: “El gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo.” (Pallasmaa, 2012, p. 168).

¿Es este tipo de pensamiento el que permite que Grafton genere de las imágenes del estadio de Serra Dourada en Brasil y del resto de sus experiencias un partido y una idea para el proyecto en Lima? Hay un salto mental allí que vale la pena valorar.

Cuando vivimos la experiencia del proyecto UTEC, transitando por la vía rápida que lo bordea por el flanco norte, vemos quizás unos acantilados creados por el hombre, pero también el exterior de un estadio, que en este caso es un estadio de aprendizaje. Como en *La Traición de las Imágenes*, cuadro surrealista de René Magritte, lo que parece ser una cosa, no lo es.

Es quizás este mismo tipo de pensamiento el que permite que Colin Rowe compare en su ensayo “Las Matemáticas de la Villa Ideal” la obra de Palladio con la de Le Corbusier contrastando la Villa Stein en Garches con la Malcontenta en el Veneto. O el que permite que Rowe junto con Fred Koetter, a partir de una multiplicidad de referencias históricas y contemporáneas, desarrollen en el libro *Collage City* una crítica al urbanismo del movimiento moderno. O el salto que en la Italia del siglo XVI realiza Palladio o el que realizan Miguel Ángel y Giulio Romano, reinterpreta la arquitectura clásica en las villas del Veneto, en el vestíbulo a la biblioteca Laurenziana en Florencia o en el Palazzo Té en Mantua. O el que realiza Le Corbusier

con alusiones a transatlánticos para crear un nuevo vocabulario en el racionalismo de inicios del siglo XX.

¿Cuál es el valor de una obra de arquitectura y cuál es la contribución del proyecto UTEC a Lima específicamente? ¿Se limita el valor de un edificio a la tríada de Vitruvio de las características asociadas con la arquitectura: venustas, firmitas, utilitas?

En su libro “*Atmósferas*”, Peter Zumthor habla del poder que tiene la arquitectura para conmovernos, evocando recuerdos. Zumthor escribe: “Para mí la calidad arquitectónica sólo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no.” (Zumthor, 2006, p. 11)

¿No es la función del arte y de la arquitectura la de despertar imágenes que habitan nuestro subconsciente y que nos permiten viajar a lugares conocidos o imaginarios? Pallasmaa escribe: “... el arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y proporcionar una base existencial para la condición humana.” “En un mundo donde finalmente todo se vuelve parecido, insignificante e intrascendente, el arte y la arquitectura tienen que conservar las diferencias de significado, y en particular, los criterios de calidad sensorial experiencial y existencial.” (Pallasmaa, 2012, pp. 167-168)

En mi caso los espacios interiores del proyecto UTEC evocan una multiplicidad de imágenes. Pienso en el mundo distópico y futurista de la cinta ‘Brasil’ de Terry Gilliam, rodada en parte en Les Espaces d’Abraxas de Ricardo Bofill en Francia, o en los interiores cavernosos de la fábrica de cemento o del Walden 7 en Sant Just Desvern en Barcelona. Pienso en la cinta expresionista *Metrópolis* de Fritz Lang y en sus imágenes de paisajes urbanos futuristas inspirados en el perfil de Manhattan de los años 20. O en imágenes de algunas de las obras de Clorindo Testa en Buenos Aires o en los proyectos futuristas no realizados de Antonio Sant’Elia. Estas son imágenes que pueblan mi mente cuando veo el proyecto de Grafton, parte de mis vivencias personales. La experiencia de otra persona en esos espacios será otra, y su mente le transportará

a otros lugares, que forman parte de su imaginario personal.

Como escribe Pallasmaa, llevamos un mundo dentro. Habla del conocimiento existencial necesario para el proceso creativo: “Los edificios no son construcciones abstractas carentes de significado o composiciones estéticas; son extensiones y refugios de nuestros cuerpos, de nuestros recuerdos, de nuestras identidades y de nuestras mentes. En consecuencia, la arquitectura surge a partir de confrontaciones, experiencias, recuerdos y aspiraciones existencialmente verdaderas.” “...la sabiduría existencial ... es la condición insustituible para el trabajo creativo.” (Pallasmaa, 2012, pp. 131, 134)

Y, citando a Rainer María Rilke: “Los versos... son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas.” “Hasta que no se convierten en nosotros mismos, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que, en una hora muy rara,

del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.” (Pallasmaa, 2012, p. 135)

Y en relación al valor de las influencias en el saber arquitectónico y la práctica proyectual escribe:

“Las obras de arquitectura raramente son construidas por un único arquitecto... Los edificios cargados de significado surgen a partir de la tradición y constituyen y continúan una tradición.” “... existe una ‘sabiduría de la arquitectura’ y todos los arquitectos significativos escuchan dicha sabiduría en su trabajo. Ningún arquitecto digno de su oficio trabaja solo sino que trabaja con toda la historia de la arquitectura “en sus huesos”, como escribe T.S. Eliot acerca del autor consciente de la tradición.” “El gran regalo de la tradición es que podemos escoger a nuestros colaboradores; podemos colaborar con Filippo Brunelleschi y Miguel Angel si somos lo suficientemente sabios para hacerlo.” (Pallasmaa, 2012, pp. 164-165)

Yvonne Farrell y Shelley McNamara parecen haber elegido bien a sus colaboradores.

Referencias

- Alvino, J. (2004). Procesos de reflexión Análisis Casa Pachacamac-Proyecto Lugar, Andrea Gómez Pinzón (2014). Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/30038737/Analisis-Casa-Pachacamac-Proyecto-Lugar2014-01>
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.
- Bienal de Arquitectura 2018: *Freespace* (Catálogo). Venecia, Italia.
- Campbell, J. (1949) El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. FCE. México.
- Carnegie Museum of Art (CMOA). (2017). HAC Building Optimism: Public Space in South America - The Physics of Culture with Architect Yvonne Farrell. Retrieved from <https://vimeo.com/204946009>
- Casa dentro de la colina (2009). Recuperado de: <https://is-arquitectura.es/2009/04/25/casa-pachacamac-de-longhi-architects/>
- Casa Pachacamac-Longhi Arquitectos (2010). Recuperado de <https://arqa.com/arquitectura/casa-pachacamac-en-peru.html>
- Casa Pachacámac-Luis Longhi-Lima (2012), Perú. Recuperado de <http://arquitecturareciente.blogspot.com/2012/09/casa-pachacamac-luis-longhi-lima-peru.html>.
- Chin, A. (2012). Architecture biennale 2012 video from the awards ceremony. Designboom. Retrieved from: <https://www.designboom.com/architecture/architecture-biennale-2012-video-from-the-awards-ceremony/>
- Crousse, J. P. Lugar de la Memoria, Lima, Perú (2015). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=vYTIv_8VoJs&t=29s
- Enterrada en luz, Bello Borjas. https://www.academia.edu/26159549/Enterrada_en_luz
- Entrevista Peter Zumthor (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=dEmCk27ntSI>
- Eco, Umberto. (1995) *Interpretación y Sobreinterpretación*. Gran Bretaña, Cambridge
- Frearson, A. (2012). Architecture as New Geography by Grafton Architects. Dezeen. Retrieved from <https://www.dezeen.com/2012/09/15/architecture-as-new-geography-by-grafton-architects/>
- Glancey, J. (2016). UTEC in Peru wins RIBA International Prize for world's best building. CNN. Retrieved from: <https://edition.cnn.com/style/article/riba-international-prize-winner-utec/index.html>
- Grafton Architects. Venice Biennale 2012 -Common Ground: Architecture as New Geography. Retrieved from <http://www.graftonarchitects.ie/Venice-Biennale-2012-Common-Ground>
- Hegel, G. W. F. (2002). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Juan Pablos
- Irish Architecture Foundation (IAF). (2016). NewNowNext: Grafton Architects. Retrieved from: <https://vimeo.com/195770339>
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- La Memoria del Lugar (2016). Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2014/06/16/el-lugar-de-la-memoria-y-la-discordia/enriqueclarrea/>
- Mapa de los espacios de memoria: <http://espaciosdememoria.pe>
- Memoria del Proyecto LUM. (2009-2015). Recuperado de https://lum.cultura.pe/sites/default/files/publicacionesz/PDF/memoria_del_proyecto_lum.pdf
- Montaner, J. M. (2015). *La Condición Contemporánea de la Arquitectura*. Barcelona, España: Gg – Gustavo Gili
- Montaner, J. M. (1997). *La modernidad superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2007). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morin, E. (2009) *Introducción al Pensamiento Complejo*. España: Gedisa.
- Morote, H. (2017) ¿LUM O MUSEO DE LA MEMORIA?. Recuperado de <https://www.wari.com.pe/2017/08/25/lum-o-museo-de-la-memoria/>
- Pallasmaa, J. (2012). *La Mano que Piensa: Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili SL.
- Poética interpretación, Una lírica interpretación de la relación entre la arquitectura y la naturaleza (2009). Recuperado de <http://www.espacioyconfort.com.ar/casas/poetica-interpretacion.html>
- RIBA Architecture. (2016). RIBA International Prize Winner's Lecture 2016 with Grafton Architects and Richard Rogers. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=On_9s-rZoCY
- RIBA. (2016). RIBA International Prize 2016 winner. Retrieved from: <https://www.architecture.com/knowledge-and-resources/knowledge-landing-page/riba-international-prize-2016-winner>

- Rosenfield, K. (2012). David Chipperfield announces "Common Ground" as the theme for the 13th International Venice Biennale. Archdaily. Retrieved from <https://www.archdaily.com/200806/david-chipperfield-announces-%25e2%2580%259ccommon-ground%25e2%2580%259d-as-the-theme-for-the-13th-international-venice-biennale>
- Rossi, Aldo (1977). *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Sloterdijk, P. (2014 [1983]). *Crítica de la razón cínica*. Madrid, España: Siruela.
- Unwin, Simon. (2004). *Análisis de Arquitectura*. Barcelona: Gg - Gustavo Gili
- Vargas, M. (2009). Recuperado de https://elpais.com/diario/2009/03/08/opinion/1236466813_850215.html
- Venturi, L. (2016). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas: Entornos Arquitectónicos - Las cosas a mi alrededor*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili SL.