



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA PERUANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

Enrique Bonilla Di Tolla

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Bonilla Di Tolla, E. (2012). La crítica arquitectónica peruana en el último tercio del siglo XX. *Anales del IAA*, 42 (1), 77-94. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/73/62>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA PERUANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

Enrique Bonilla Di Tolla *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (77-94) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 30 de enero de 2012 - Aceptado: 14 de mayo de 2012.

■ ■ ■ La crisis de la modernidad y la aparición de la posmodernidad produjeron una cierta necesidad de recuperar la crítica y la teoría como un ejercicio que permitiera encontrar caminos alternativos. En ese aspecto, es bastante notable la participación de destacados arquitectos latinoamericanos que contribuyeron con el aporte de reflexiones a perfilar una actitud frente a la crisis y una recuperación de la identidad de la arquitectura de la región.

Este artículo busca recuperar textos críticos escritos por arquitectos peruanos en las tres décadas finales del siglo XX, la mayor parte en revistas no necesariamente especializadas y en libros o partes de libros de corta circulación, que participan y aportan también en esta reflexión sobre la arquitectura y su pasado, presente y futuro.

PALABRAS CLAVE: Modernidad. Posmodernidad. Crítica. Teoría. Identidad. Arquitectos peruanos.

■ ■ ■ **PERUVIAN ARCHITECTURE CRITIQUE IN THE LAST THIRD OF THE 20th CENTURY.** The crisis of modernity and the emergence of postmodernity produced a certain need to recover the criticism and theory as an exercise to find alternative paths. In that regard, the participation of prominent Latinamerican architects, who contributed with reflection and outlined alternative approaches to the crisis and recovery of the identity of the architecture of the region was quite remarkable.

The article seeks to recover critical texts written by Peruvian architects in the final three decades of the 20th century. Not necessarily published in specialized magazines or books or part of books of short circulation, these texts participate in this reflection on architecture and its past, present and future.

KEY WORDS: Modernity. Postmodernity. Critique. Theory. Identity. Peruvian architects.

* Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma, Lima

El último tercio del siglo XX fue bastante prolífico en lo que respecta a la elaboración de teorías de la arquitectura por parte de arquitectos latinoamericanos. Aprovechando la crisis de la modernidad y/o el advenimiento de la posmodernidad, una corriente reflexiva recorrió el continente y se produjo una gran cantidad de artículos y libros de historia, teoría y crítica, como probablemente no había sucedido antes en la historia de la arquitectura latinoamericana. Nombres como los de Marina Waisman, Roberto Fernández, Ramón Gutiérrez (Argentina), Ruth Verde Zein (Brasil), Alberto Saldarriaga y Silvia Arango (Colombia), Roberto Segre (Cuba), Christian Fernández Cox y Enrique Browne (Chile), Antonio Toca y Rafael López Rangel (México), entre otros, son nombres que aportaron en forma sustantiva en la construcción de una reflexión a partir de las realidades de cada uno de los países de la región e incluso sobre la región misma.

En este contexto, el aporte peruano al pensamiento crítico latinoamericano tiene también algunos exponentes importantes. Destacan en este aspecto autores como Wiley Ludeña¹ quien a partir de su tesis de grado titulada "Lo arquitectónico como realidad y noción concreta: Aproximaciones a una teoría general de la arquitectura", se interesará por recuperar los aportes teóricos de los arquitectos peruanos a lo largo del siglo XX.

En el libro *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX: Teoría, crítica e historia* (Ludeña, 1997), se ocupa de un aspecto poco tratado en el Perú: el de la Historia de las ideas. Este texto está estructurado en tres capítulos: "Historia del Pensamiento Arquitectónico Peruano Contemporáneo", "Historiografía y periodificación de la historia urbana republicana de Lima" y "La crítica arquitectónica en el Perú, una tradición ausente".

A mi juicio, la parte más importante de este libro la constituye indudablemente la "Historia del Pensamiento Arquitectónico Contemporáneo", pues gracias a Ludeña podemos realizar un recorrido por los pocos y poco difundidos textos de teoría de la arquitectura escritos en el Perú tales como "Lecciones de arquitectura", de Teodoro Elmore (1870), "Teoría de la arquitectura", de Ricardo Malachowsky (1910) y "Nociones y elementos de la arquitectura", de Héctor Velarde (1933), todos ellos enmarcados en una tradición academicista. Continuará su recorrido revisando el texto "Lo bello en el arte, la arquitectura" (1932) de Alejandro O. Deustua, quien a pesar de no ser arquitecto –era más bien un hombre de filosofía y letras– "... hace que posea una singular importancia por su agudeza y profundidad filosófica" (Ludeña, 1991:40). Los puntos que toca Deustua en su texto son los de la estética y la naturaleza del arte, contribución filosófica y espiritualista del pensamiento peruano, además del análisis de los "géneros y estilos" arquitectónicos, como también de la idea futurista del "Nuevo Estilo" citados por Fischer, Lurçat y Le Corbusier, entre otros, esto en el principio inicial, por el momento histórico de la Arquitectura Moderna. Deustua dice que "la armonía perfecta no emana del sujeto-objeto sino del alma que se abstrae en la contemplación del arte" (Ludeña, 1991:41-42).

Otro texto citado por Ludeña, es "Espacio en el tiempo", de Luis Miró Quesada (1945). Este texto será la base teórica de la Agrupación Espacio, de la cual Miró Quesada formó parte importante y que introdujo la "modernidad arquitectónica en el Perú".

"Espacio en el tiempo" está estructurado en dos partes. La primera es la del "conocimiento" de la arquitectura, de la historia y de los aspectos socio-culturales, como también de los aspectos "constructivos" para la realización de la obra. En la segunda parte, los aspectos como la "estética arquitectónica" y la "composición" son tratados desde la perspectiva moderna, de la que Miró Quesada se nutre siguiendo las teorías de la "simpatía simbólica" y

la “pura visualidad” al referirse a Hegel y a Kant en la composición estética como hechos que tienen una finalidad sin fin (Ludeña, 1997:47).

Además de los citados, otras referencias señalan a otros autores tales como Emilio Harth-Terré con su “Formas estéticas” (1965-1976) y Carlos Maldonado con sus “Secuencias de la estética y la función en la arquitectura” (1969).

Todos los autores mencionados pertenecen, según Ludeña, a un primer momento de la teoría de la arquitectura, que comprende un larguísimo periodo que va desde 1876 a 1960 y al que denomina “vigencia de la conciencia arquitectural idealista en el marco de la conciencia oligárquica”.

Un segundo periodo de la teoría de la arquitectura en el Perú lo constituye, siempre según Ludeña, el breve espacio que va desde el año 1960 a 1980, al que él denomina: “vigencia de las tendencias socialistas y formación de una conciencia arquitectural”. Este periodo “coincide con un proceso histórico de cuestionamiento de la sociedad peruana y, por ende, con un esfuerzo general de reinterpretar globalmente la existencia del Perú” (Ludeña, 1997:56).

Aquí se deslizan algunos textos, que más bien son breves artículos², tales como “Arquitectura y sociedad”, de Javier Sota (1968), “Producción arquitectónica y ejercicio profesional”, de Julio Llosa (1978), “Arquitectura y análisis histórico”, de Raúl Quiñones (1979) y “Arquitectura peruana: conciencia y realidad”, de Jorge Burga (1979). Otros autores mencionados sin indicar textos son Jorge Ruiz de Somocurcio, Luis Rodríguez Cobos y Carlos Acevedo. Todos ellos, incluyendo los propios textos de Ludeña, tendrán en común el constituir interpretaciones marxistas de la arquitectura en el Perú.

A juicio del autor,

La puesta marxista de la arquitectura en el Perú resulta virtualmente parcial. Más allá del lenguaje de los manifiestos, los esfuerzos emprendidos no han podido rebasar los márgenes de una interpretación simplista, mecánica y distorsionada no solo de los fundamentos del marxismo sino también de aquellos factores constitutivos del fenómeno arquitectural. A diferencia de los logros en el terreno de la literatura o las artes plásticas, la interpretación marxista de la arquitectura no ha alcanzado un nivel de madurez suficiente, capaz de ofrecer una propuesta alternativa a ‘Espacio en el tiempo’, de Luis Miró Quesada o a ‘Nociones y elementos de arquitectura’, de Héctor Velarde, para no referirnos al ámbito historiográfico y crítico, donde las propuestas brillan por su ausencia. (Ludeña, 1991)

Es evidente que la idea de seccionar en dos su historia de la teoría de la arquitectura en el Perú obedece a la necesidad de hacer una clara distinción entre un largo periodo de valiosa tradición teórica que contrastará con un periodo que solo se queda en buenas intenciones y que contrastará en calidad y profundidad con otros periodos más fecundos de la historia del Perú.

Augusto Ortiz de Zevallos³ tuvo una destacada participación en la elaboración del discurso teórico crítico de la modernidad en los años 80. Desde su columna mensual en la revista “Debate”, denominada “Espacio habitado”, solía escribir en torno a la arquitectura y la ciudad, especialmente sobre Lima⁴. Esta columna, en la que participaron algunas veces en calidad de invitados otros arquitectos tales como Frederick Cooper, Miguel Cruchaga y Luis Rodríguez Cobos, fue un solitario y permanente espacio de opinión y crítica de la arquitectura durante

toda la década, caracterizada por la ausencia de publicaciones nacionales y la carencia casi absoluta, debida a la prohibición de las importaciones, de publicaciones foráneas. Es particularmente importante señalar que esta columna se escribía para una revista no especializada, "Debate", que era más bien un magazín de temas económicos y políticos que complementaba otras publicaciones del grupo Apoyo, tales como "Semana económica" y "Perú económico".

Dentro de toda esta serie, es particularmente importante un artículo publicado en dos partes en 1982 en los números 16 y 18 de la revista "Debate", llamado "Abajo el Funcionalismo. Y arriba, ¿qué?". Allí establecerá, para el contexto peruano, la difusión y características de la crisis de la modernidad. En la primera parte de este artículo de dos entregas, planteará la situación de base de la crisis de la arquitectura moderna, evidenciada en la confusión de aquel momento:

Nadie tiene hoy su Olimpo en orden y nadie sabe muy bien su papel: ni las revistas que alguna vez fueron portavoces de actitudes claras, ni las universidades, internacionalmente, ni los colegios profesionales, los jurados de concursos o los diseñadores mismos, quienes al expresar sus ideas e intenciones proyectuales, tienen un problemático cajón de sastre como opciones de vocabulario. (Ortiz de Zevallos, 1982:71)

En relación a la pluralidad posmoderna, opinaba sobre el carácter eminentemente visual de la arquitectura y el uso de lenguajes, fácilmente reconocibles por los usuarios: "...la arquitectura de hoy atraviesa una fase de manifiesto eclecticismo. En general, se apoya en referentes apriorísticos y quiere asociarse a imágenes ya fijadas y memorizadas como gratas y atractivas por el público al que acude" (Ortiz de Zevallos, 1982:71).

En otros párrafos se muestra inclusive muy entusiasmado con la nueva forma de entender la arquitectura y señala sus críticas a la modernidad, especialmente a la modernidad funcionalista y a su sobre-simplificación, que terminó favoreciendo al mercado inmobiliario, que dispuso de bienes de una manera más fácil:

El problema fue presentado algo burdamente, que se facilitó ilusoriamente el diseño arquitectónico. La arquitectura era y debe ser un ejercicio de responsabilidad ante las formas de una ciudad y de una época, ante un espacio cultural de referencia. El arquitecto era un personaje atribuido de responsabilidad intelectual, un creador o materializador de imágenes de identidad colectiva: el funcionalismo fácil lo trivializó, como alguien que sabe de trucos y que puede facilitar un proceso de obtención de rentas. Lo volvió un bien de consumo. (Ortiz de Zevallos, 1982:72)

Pero tal vez la crítica no sea tanto al proyecto moderno como a la banalización del mismo por parte de los arquitectos, que lo han convertido en un ejercicio casi maquinista de asociar la arquitectura a la máquina y decidir si una propuesta se valida solo por su funcionamiento, es decir, entendida por su uso eficiente.

El desengaño universal (aunque aquí no nos hayamos enterado) con las posibilidades del funcionalismo ocurre por lo escaso de sus fuentes y argumentos de diseño y por su reduccionismo del complejo problema iconográfico de la arquitectura, a un territorio tramposamente simplificado de opciones. "Funciona", "No funciona" son las máximas celebraciones o lapidaciones de quienes ejercen este expeditivo sacerdocio... funciona

o no funcionan un radio, un carro o un reloj sino se escucha uno o no caminan los otros, pero la arquitectura no puede ser tan torpemente reducida. Sin embargo, los concursos de arquitectura de este país se ganan, según informan orgullosos sus jurados, cuando las plantas funcionan. (Ortiz de Zevallos, 1982:73)

Para terminar esta primera parte, señala que de alguna manera el funcionalismo –léase, la modernidad– está terminado o de vuelta al nivel que corresponde, sin tomar hegemonía sobre otros aspectos de la arquitectura como la forma o la estructura. Pero, por otro lado, manifiesta que no queda claro qué es lo que hay que hacer ni a quién hay que seguir:

Abajo entonces el funcionalismo como pretexto para simplificarnos (los arquitectos) nuestra responsabilidad. Por lo menos, arriba no; quizás al medio, donde adquiera su condición natural de instrumento, de obligación inteligentemente entendida, su sentido de tamiz de opciones. Muerto el rey, no hay rey felizmente en esas condiciones. (Ortiz de Zevallos, 1982:74)

En la segunda parte de este artículo, publicado dos meses después, se ocupará de la revisión de las propuestas arquitectónicas de ese momento, señalando que a pesar de las críticas expresadas en el artículo anterior, la modernidad, sobre todo en sus momentos aurales, cuando era la vanguardia arquitectónica, tenía cosas valiosas que tendrían que ser recogidas por las nuevas propuestas arquitectónicas: “La transformación de los criterios sobre la modernidad que originó el modernismo, es en muchos sentidos positiva y debiera ser abierta a nuevas elaboraciones” (Ortiz de Zevallos, 1982:69).

Asimismo, muestra su desconcierto con las propuestas posmodernas, que le parecen banales y carentes de sustento:

A la sombra de algunos pocos creadores auténticos, trivializando sus fórmulas y malbaratando sus contenidos, hay arquitectura llamativa, abundante y sonora, pero pobre. Como hacen los orates que se arropan con lo que quisieran ser, hoy se hacen diseños esquizofrénicos, que recurren a la historia de la arquitectura como una suerte de ropero de carnaval o de trastienda de teatro. Resulta divertido, pero suele ser inconsistente. (Ortiz de Zevallos, 1982:69)

Tampoco las teorías y las propuestas de los arquitectos quedan fuera del análisis de este artículo y señala que antes de su formulación, la crisis de la modernidad ya había aparecido y en que en todo caso, no fueron ellas las que generaron la crisis:

Cuando Robert Venturi lanza “Complejidad y contradicción en la arquitectura”, suerte de antimanifiesto de la modernidad; cuando el italiano Aldo Rossi, formula sus primeros ejercicios de arcaísmo arquitectónico e invoca una poética intemporal; cuando James Stirling hace concesiones pasatistas; cuando el norteamericano Philip Johnson, ex introductor del Modernismo, se convierte en un liviano pasatismo escenográfico; cuando se comete en fin la ostensible violación de los principios de la modernidad, hacía tiempo que la señora había ido al río y no era más doncella. (Ortiz de Zevallos, 1982:69)

Otro artículo de interés de Ortiz de Zevallos es el que se publicó como parte del libro cuya curaduría y edición estuvo a cargo de Antonio Toca y que logró recopilar artículos de varios críticos e historiadores de la mayor parte de los países de América Latina. Entre ellos hay textos de Silvia Arango, Roberto Fernández, Ramón Gutiérrez, Alberto Saldarriaga y Marina Waisman, entre otros.

El texto que escribió Ortiz de Zevallos, "Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras", demuestra cómo el tema de la arquitectura en el Perú ha pasado siempre por el tamiz de la impronta local. Asimismo, pretende hacer un análisis del impacto de la crisis de la modernidad en el Perú como los otros artículos contenidos en el mismo libro lo hacen en relación a otros países de Latinoamérica. Sobre nuestra dependencia cultural, ensaya al inicio la siguiente síntesis:

En este siglo iniciado con afrancesamientos y aderezado con historicismos variopintos en las primeras dos décadas, pasamos luego por ambiguos ensayos neocoloniales en las tres décadas siguientes para devenir modernistas de propaganda después (o durante) esas mismas décadas; hasta hace poco en que nos ha dado en ser posmodernos. (1990:189)

Por otro lado, establecerá que nuestro carácter dependiente a veces nos hace importar problemas y adoptar soluciones para ellos, como si realmente los tuviéramos. "Hoy, de tanto imitar modelos, nos toca imitar crisis. Pues sabemos que la modernidad, diosa de quien fuimos fieles mientras fue prestigiada, ha sido sucedida por otra más pícaro y licenciosa, la posmodernidad" (Ortiz de Zevallos, 1990:169).

¿Cuál es, pues, nuestra crisis de una modernidad que realmente no tuvimos? ¿Cuál nuestro sitio y cuál nuestra perspectiva en este desconcierto internacional sobre la arquitectura? Ello a la luz de la evidencia, que supongo nadie niega ya en América Latina, que somos otra realidad y que tenemos otra suerte que aquellas realidades que nos fueron ejemplares. (Ortiz de Zevallos, 1990:190)

El problema de la identidad también es abordado desde la necesaria perspectiva de pertenencia a una cultura. También señala que la identidad, es un proceso vivo y dinámico, no carente de cierto cosmopolitismo que hace de nuestra cultura una opción en permanente reelaboración entre lo local y lo foráneo. Ensayo de esta manera un concepto de mestizaje, para calificar la hibridez de nuestra cultura:

Que nos falta una conciencia de ser propio. Y que sabemos que esa conciencia del ser propio hay legítimamente no pocos rasgos de cosmopolitismo y por lo tanto no deberíamos dejarnos atrapar por los esquematismos cíclicos con las que solemos discutir nuestras opciones, sino aceptar nuestro fértil mestizaje como identidad ya no traumática. (Ortiz de Zevallos, 1990:190)

Después, el texto se ocupará de realizar una relectura del denominado Neocolonial en el Perú, valorando el carácter mestizo que tiene en las obras de Piqueras Cotoli (Fig. 1) y del propio Héctor Velarde, así como en las obras de Augusto Benavides. Interesará también al autor la obra de Augusto Guzmán que logrará una cierta fusión entre el Art Déco y la cultura local utilizando iconografía prehispánica que, por su carácter geométrico, se adapta fácilmente a un estilo que en el Perú, por su analogía con las embarcaciones, se llamó "Buque" (Fig. 2).



Figura 1: Portada Bellas Artes.
Autor: Manuel Piqueras Cotolí.
Fuente: Archivo personal, Arq.
Elio Martuccelli.



Figura 2: Casa estilo Buque.
Autor: Augusto Guzmán Robles.
Fuente: reproducción tomada de
www.skyscrapercity.com

Luego, en otro apartado, "La tardía modernidad y sus dicotomías", señalará como la modernidad se empieza a desarrollar en el Perú a partir del célebre manifiesto de la Agrupación Espacio, que es bastante tardío (1947) respecto a los movimientos similares que se venían desarrollando en Europa desde fines de la Primera Guerra Mundial. Se detiene bastante en criticar el fundamentalismo de los primeros modernos del Perú y su carácter "horaciano" y su aparente (y no lograda) intención de hacer *tabula rasa* de las tradiciones arquitectónicas del país y que consideraba a movimientos como el Neocolonial, antes valorizado y redefinido por el autor, como un movimiento equívoco y pretencioso por querer hacer arquitectura peruana.

Finalmente, como colofón de todo este discurso plantea "saldo y salidas", donde establece que los errores de la modernidad han traído como consecuencia la aparición del posmodernismo.

El sentido de un vacío en lo que se propone y administra, y los fracasos urbanísticos y arquitectónicos de no poca monta que están en el pasivo de la modernidad, son el caldo de cultivo de todas esas respuestas variopintas que algunos etiquetan como posmodernismo, como si sus tesis fueran análogas. (Ortiz de Zevallos, 1990)

Aclara, además, que hay diferencias entre "posmodernismo", entendido como una tendencia que busca aglutinar varios tipos de propuestas, y "posmodernidad", tomada más en el sentido filosófico y englobante antes que estrictamente arquitectónico. "Hablar de posmodernidad por ello parece mejor: de una condición y una convicción compartidas. Que acabó aquella vigencia de la modernidad, cuando menos la de aquella con la que hoy hacemos estas cuentas" (Ortiz de Zevallos, 1990:190).

Aunque no es un defensor a ultranza del regionalismo, considera que es fundamental tomar en cuenta lo regional en la construcción de un discurso arquitectónico. Pero este debe ubicarse dentro del contexto universal e interactuar con otras culturas:

Aunque ciertamente, y lo he venido señalando en este ensayo, lo regional debe formar parte sustantiva de nuestra conciencia, de ese ser propio indispensable y legítimo. Pero también lo regional debe tener conciencia del universo y abrirle sus puertas sin temores. (Ortiz de Zevallos, 1990:201)

Señala, haciendo analogía con la literatura latinoamericana, ampliamente valorada a partir del *boom* de los años 60, cómo se puede llegar a ser universal sin perder la condición de local, o cómo se puede ser local sin perder la condición universal:

Sería traicionar a Borges o a Paz, negarse a ser cosmopolitas; además nos sale tan bien. Pero serlo con conciencia de lugar, de cultura y de tiempo. De algo más: de recursos, de tecnología, con una ética de la frugalidad, en acuerdo con nuestras realidades. (Ortiz de Zevallos, 1990:201)

Finalmente, la propuesta se verá redondeada por este fragmento publicado en Internet, donde el tema del "mestizaje", que de alguna manera quedaba indicado en las referencias anteriores, se produce inclusive con el más internacional de los estilos, como es el movimiento moderno:

Un viejo debate: si referentes de lugar y cultura deben sumarse a los de tiempo. Si la modernidad es, y hasta debe ser, conciliable con pertenencia y con memoria, en un país con una vieja, olvidada y rica cultura del espacio. Si, entonces, se debe hacer otra cosa que copiar y bajar de Internet o de la revista del quiosco de la esquina, referentes y modas, cobrando caro por vender parodias y empaquetar pasados ajenos. Héctor Velarde afrontó este dilema sabiamente, al leer nuestra historia como un lento mestizaje, en "Arquitectura Peruana - 1946". Hasta nuestros modernos, con "Cartucho" Miró Quesada como líder intelectual, aunque postularon primero una estética sin referentes de lugar, de estilo internacional, idealizando el hombre nuevo, ya hacia los años 50 llevaron la geometría fría corbusiana a beber aguas locales. Aunque era una herejía al funcionalismo de la modernidad oficial, la peruanidad subyace en nuestra mejor arquitectura moderna, esa que casi no tiene historia, pues la oficial describe dicotomías poco útiles para entendernos. (Ortiz de Zevallos, 2007)

Otro texto importante para destacar será el de Pedro Belaúnde⁵, ubicado dentro del contexto del libro *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (1994), que busca establecer la relación de la modernidad y la cultura peruana a través de ensayos que analizan aspectos tan variados como la música, el arte popular, la poesía, la política, la tecnología y la medicina, entre otros.

Un detalle es que la mayor parte de los ensayos se concentra en el tema peruano, con excepción del tema de la pintura, escrito por el pintor Fernando de Szyszlo y la arquitectura, escrito por Pedro Belaúnde, que se ocupan del tema latinoamericano.

El texto de Pedro Belaúnde arranca estableciendo un marco teórico a partir de su experiencia en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) y utiliza el concepto de "modernidad apropiada", acuñado por Christian Fernández Cox, que define brevemente con "el ahora de aquí".

A partir de esta definición, Belaúnde pasa revista a la arquitectura latinoamericana, enfocándose fuertemente en la arquitectura peruana, especialmente en los movimientos indigenistas, neocoloniales y neo-peruanos, los mismos de los que se había ocupado Augusto Ortiz de Zevallos en el artículo que se ha reseñado anteriormente. Luego pasa revista a la modernidad peruana a partir del grupo Espacio y Luis "Cartucho" Miró Quesada, para detenerse en la obra de Teodoro Cron, arquitecto suizo, vecinado en el Perú, con una muy interesante obra arquitectónica que conjuga la modernidad con las tradiciones locales. (Figs. 3 y 4)

Luego pasa revista a los que serán más tarde los íconos de la arquitectura latinoamericana, desde Luis Barragán (México) a Lina Bo Bardi (Brasil), pasando por el colombiano Rogelio Salmona (Fig. 5). En todos ellos destaca su valor para poder amalgamar lo local con lo moderno, es decir, "el espíritu del lugar con el espíritu del tiempo".

Dentro de esta lista también incluye la obra de algunos arquitectos peruanos tales como José García Bryce o el Estudio Cooper/Graña/Nicolini por su obra del Banco Agrario del Cusco. Destaca asimismo la obra de Emilio Soyer a partir del Edificio Ajax-Hispana (Figs. 6 y 7), por su modernidad cargada de referentes prehispánicos y la Casa Ghezzi de Juvenal Baracco (Fig.8), que a partir del estudio de las tipologías arquitectónicas de la costa peruana, devuelve a la arquitectura una relación armoniosa con el lugar.

Esta actitud de intercalar la arquitectura peruana con otras de la región es importante, por cuanto la mayor parte de las veces la arquitectura latinoamericana es solo vista a partir de algunos países centrales, como México, Argentina o Brasil y, en algunos casos, Colombia y Chile.



Figura 3: Conjunto de departamentos. Autor: Teodoro Cron. Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli

Figura 4: Casa Wiracocha.
Autor: Luis Miró-Quesada.
Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli.



Figura 5: Torres del Parque.
Autor: Rogelio Salmona. Fuente:
Arquitecto Christopher Schreier.



Figura 6. Edificio Ajax-Hispana. Autor: Emilio Soyer.
Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli.

Figura 7: Sección Edificio Ajax-Hispana.
Autor: Emilio Soyer. Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli.

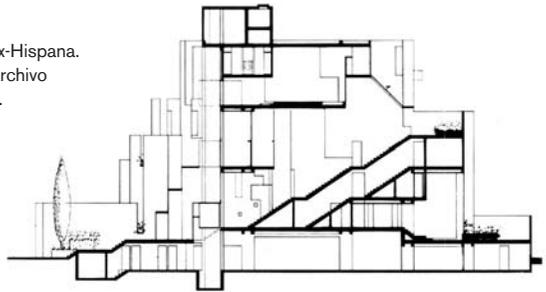


Figura 8: Casa Ghezzi.
Autor: Juvenal Baracco.
Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli.



Figura 9: Proyecto Basilica de Santa Rosa. Autores: Manuel Piqueras CotoIy y Héctor Velarde. Fuente: Archivo Héctor Velarde.



Figura 10: La casa de la tradición (exterior). Fuente: Archivo personal Elio Martuccelli



Figura 11: La casa de la tradición (interior). Fuente: *La Arquitectura Peruana a través de los siglos*. Publicaciones Emisa. Lima, octubre de 1964.



Figura 12: Carpa teatro. Fuente: Archivo Bestiario.

Finalmente, a fines de la década de los 90, se impusieron lecturas distintas de la arquitectura a partir de lo que podríamos llamar la “otredad”, es decir, el mirar entre los resquicios de lo oficial, o tal vez el voltear la cara hacia los aspectos que de alguna manera la historia oficial ha dejado de lado. Una de estas visiones es la elaborada por Elio Martuccelli⁶, arquitecto peruano, que en su texto *Arquitectura para una ciudad fragmentada* (2000) estudia el caso de Lima desde una visión inédita y muy lejana de la visión racional o si se quiere “moderna” de la misma.

Para analizar el texto hay que recurrir a aquello que propusiera Marina Waisman, en *El interior de la historia* como las tres formas de pensar en arquitectura: como historia, como teoría y como crítica.

Habrá que empezar por la historia. En *Arquitectura para una ciudad fragmentada*, Martuccelli se propone revisar la historia de la arquitectura y la ciudad limeña del siglo XX, donde ya existía una especie de “Historia oficial”, cuyo norte estaba indicado por la valiosa visión de José García Bryce, básicamente a partir de su texto “150 años de arquitectura peruana”, de principios de la década del 60. Tal como se lee aún hoy en día la “Historia de la arquitectura peruana”, pareciera que los sucedido en décadas posteriores eran apenas capítulos que debían adicionarse a esta historia, contada desde una perspectiva racionalista o tomando como eje las ideas de la modernidad.

Desde la visión histórica de Martuccelli, nuevos acontecimientos, dejados de lado por la historia oficial, comienzan a tomar relevancia: el frustrado templo de Santa Rosa de Lima, de Piqueras y Velarde (Fig.9), la Casa de la Tradición (Figs. 10 y 11) y la Carpa Teatro (Fig. 12), son temas centrales de tres momentos del siglo XX. Sin dejar de lado los referentes oficiales de la arquitectura –la Agrupación Espacio y la introducción de la “modernidad” en el Perú, etc.– el autor investiga y reflexiona sobre la marginalidad de cierta arquitectura, sobre los *outsiders*. Si se quiere se podría hacer una analogía con lo que hace el cine de vanguardia, donde lo importante no son más los héroes sino los antihéroes. Los primeros son simples, estructurados y predecibles, mientras que los segundos son complejos desestructurados, impredecibles. Pero habría que decir además que los primeros son irreales, mientras que los segundos son muy parecidos a la realidad.

Por otro lado, como bien lo señala el autor en el prólogo, no ha querido hacer una historia de los edificios, como también lo han sido las historias convencionales. Apunta a presentar contextos, ideas y las obras arquitectónicas como consecuencia de una manera de pensar y hacer.

Esta lectura de la historia es asimismo una visión muy crítica, que cuestiona la validez de una historia única, moderna y racional, que pondera la aparición de la arquitectura moderna como panacea y solución a los problemas de la ciudad y la arquitectura, como machacadamente se predicó desde las aulas universitarias durante más de cuatro décadas, lo que contribuyó al distanciamiento entre la academia y la realidad. Al contrario, Martuccelli busca permanentemente hacer énfasis en lo popular, en lo híbrido y de alguna manera en el fracaso del proyecto moderno –desde su connotación *International Style*– en el Perú. La confusión de los 80-90 y el ensalzamiento a la experiencia efímera y popular de la Carpa Teatro van en esa dirección.

La excesiva atención que el texto pone al no construido templo de Santa Rosa, como a la frustrada demolición de la Casa de la Tradición, son búsquedas históricas para encontrar alternativas al fracasado proyecto de la modernidad. Aquí, la lectura posmoderna de Mar-

tuccelli actúa de la misma manera que las tendencias de vanguardia de los 80 exploraron otros proyectos de modernidad alternativa, como es el caso de los deconstructivistas, que buscaron enlazar sus teorías con el Constructivismo Ruso, un capítulo casi olvidado de la historia de la arquitectura moderna.

En cuanto a la dimensión teórica del texto, esta hábilmente expresada en el capítulo primero, donde el autor se esfuerza en mostrar conceptos para interpretar el hecho arquitectónico. Para tal efecto, establece cuatro pautas: lo singular y lo repetible; lo integrado y lo autónomo; lo figurativo y lo abstracto; lo particular y lo universal. Sin necesariamente tomar partido por ninguna de ellas, en el capítulo se decanta una posición que apunta a la individualidad del hecho arquitectónico y su carácter de hecho cultural representativo de una sociedad. No siendo absolutamente explícita, se desliza una cierta opción regionalista y una predisposición a entender el hecho arquitectónico como un medio de comunicación.

La dimensión crítica que recorre todo el texto está enfatizada en las reflexiones finales, donde el autor vuelve a recorrer, luego de las tres visiones históricas, los conceptos que había expresado en el marco teórico, es decir, el primer capítulo del libro. Señala que la primera época está fuertemente cargada de lo singular, lo integrado y lo figurativo, mientras que la segunda etapa está ligada a lo repetible, lo autónomo, lo abstracto y lo universal. Sin embargo, el autor encuentra dificultades para definir la tercera etapa, donde reconoce que no se visualiza con claridad una tendencia y prefiere hablar de tensiones. Creo que sería tal vez más claro decir que en esta última etapa la arquitectura presenta una pluralidad propia de la posmodernidad, donde coinciden varias tendencias arquitectónicas simultáneamente.

Pero es desde la perspectiva teórica, vista desde la totalidad del libro y no únicamente a partir del marco teórico expresado en el capítulo primero, que la visión de Martuccelli es una auténtica lectura posmoderna de la realidad, en el sentido correcto del término. Es de fondo y no de forma. Lee en los intersticios de los fragmentos que la ciudad produce con atención y sin pretensión de recomponerlo y menos estructurarlo. Descarta el *a priori* del "caos" para postularlo como un nuevo orden y, sin quererlo, propone una nueva estética.

Como propuesta, no está lejana a la lectura de las vanguardias Rem Koolhaas, Bernard Tschumi y Peter Eisenman, sin que esto signifique un *aggiornamento* de estas tendencias para el medio latinoamericano. Es lógico que haya coincidencias, pero debe defenderse la legitimidad de la visión de Martuccelli, construida desde la acuciosa visión de la realidad de la ciudad y la arquitectura limeñas.

Esta visión de la realidad y la utilidad del texto en los próximos tiempos será convertir la reflexión en proyecto. Plantear el proyecto arquitectónico desde la noción de fragmento puede ser una alternativa interesante y se requiere connatural o contextual a la realidad limeña y por extensión a otras ciudades, especialmente las metrópolis latinoamericanas cuyos procesos de fragmentación y exclusión se hacen cada día más evidentes.

A manera de conclusión

La crítica arquitectónica en el último tercio del siglo XX ha tenido un primer momento en los años 60-70 con Wiley Ludeña. A pesar de ser escasa y breve, teñida de ideología marxista e incapaz de articular un discurso teórico-arquitectónico consistente, será el embrión de una nueva teoría diferente del proyecto moderno.

Un segundo momento será claramente distinguible en los 80, donde una especial forma de autenticidad local nos acercará a una suerte de Regionalismo, de mirada introspectiva y relectura histórica. Coadyuvan a la consolidación de este fenómeno la particular situación de crisis política y económica que recorre la mayor parte de los países de la región en la década de los 80 (la década perdida), que son el caldo de cultivo para la emergencia de una arquitectura realista y existencialista que recoge la mimesis como opción formal.

Es en este segundo momento donde aparecen otras lecturas de los arquitectos y críticos tratados en este artículo. Especialmente, los textos de Ortiz de Zevallos denuncian un estado de la situación sin tener todavía muy claro cuál es la salida. Posteriormente, se encargará de articular algunas propuestas regionalistas a partir de la observación de alguna arquitectura peruana de las décadas de los 30, 40 y 50. Estas propuestas, denostadas por la modernidad, servirán para articular o recuperar un discurso regionalista peruano. Esto puede complementarse con el texto de Belaúnde, que a bastante distancia, a mediados de los años 90, identifica cierta arquitectura tanto a nivel latinoamericano como peruano, que responde desde la tipología y el contexto a ciertas características regionalistas o, como mejor prefiere llamarla, siguiendo el concepto acuñado en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), “modernidad apropiada”.

Un tercer y último momento coincide con la última década del siglo XX, donde las vanguardias críticas han ponderado la lectura de la realidad no a partir de su cohesión sino de su ruptura o su fragmentación. Posiciones como la adoptada por Martuccelli (2000), que apunta a la individualidad del hecho arquitectónico y su carácter de hecho cultural representativo de una sociedad. No siendo absolutamente explícita, se desliza por una cierta opción regionalista y una predisposición a entender el hecho arquitectónico como un medio de comunicación. La noción de fragmento, que propone y sustenta como connatural o contextual a la realidad limeña, constituye una nueva forma de encontrar en nuestra propia realidad, la posibilidad de articular un discurso arquitectónico moderno, apropiado y, a su vez, vanguardista.

NOTAS

1 Wiley Ludeña Urquiza (Talavera, Apurímac, 1955) estudió Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma e hizo su Maestría en Diseño Arquitectónico en la Universidad Nacional de Ingeniería. Realizó sus estudios de Doctorado en el Instituto de Vivienda y Urbanismo de la Technische Universität Hamburg-Harburg. Obtuvo el grado de Doctor con una tesis sobre la historia urbanística de Lima republicana del período 1821-1950. Ejerce la docencia y la investigación en varias importantes universidades del país.

2 El libro carece de bibliografía y no ha permitido conocer los detalles de estos textos. Puede tratarse, en algunos casos, de textos publicados en revistas de tiraje reducido o divulgadas en separatas.

3 Augusto Ortiz de Zevallos (Lima, 1949) es arquitecto y urbanista. Se graduó como arquitecto en la Universidad Nacional de Ingeniería en 1971 y posteriormente realizó una Maestría en Artes en la Universidad de Londres. Es un destacado articulista de arquitectura y comparte estas labores con el ejercicio proyectual, tanto en arquitectura como en urbanismo.

4 Al respecto, el autor ha publicado en 1992 un valioso libro titulado *Urbanismo para sobrevivir en Lima por la Editorial Apoyo-Fundación Frederick Ebert*.

5 Pedro Belaúnde es arquitecto y docente universitario. También es director de la Revista DUA (Documentos de la Arquitectura y Urbanismo). Ha escrito artículos en varias revistas latinoamericanas de arquitectura. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

6 Elio Martuccelli (Lima, 1968) es arquitecto, artista, crítico e historiador peruano. Se graduó como arquitecto en la Universidad Ricardo Palma y como Doctor en Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Es profesor titular de Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, la Universidad Peruana de las Ciencias Aplicadas y la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Belaúnde, P. (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En Sobrevilla, D. y Belaúnde, P. *¿Qué modernidad deseamos?* (pp. 135-166). Lima, Perú: Epigrafe.
- Ludeña, W. (1991). Historia del Pensamiento Arquitectónico Peruano: Tratados y ensayos. La idea de arquitectura. *Contextos*, 53-85.
- ----- (1997). *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX: Teoría, crítica e historia*. Lima, Perú: SEMSA.
- Martucelli, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada: Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Ortíz de Zevallos, A. (1982). Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (I). *El Mirador de Lima. Debate N°16*, 71-76.
- ----- (1982b). Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (II). *Debate N°18*, 69-72.
- ----- (1990). Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras. En Toca, A. (Ed.), *Nueva arquitectura en América Latina: Presente y futuro* (pp. 189-202). México DF, México: Gustavo Gili.
- ----- (2007). Amarengo. Recuperado el 09/11/2010 de <http://amarengo.org/node/721>
- Waisman, M. (1990). *El Interior de la historia*. Bogotá, Colombia: Escala.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, E. (2002). Lo nuestro, lo ajeno lo apropiado. *Arquitextos. FAU-URP N°14*, 28-35.

Enrique Bonilla Di Tolla

Arquitecto, Universidad Ricardo Palma (URP), Lima. Especialista en Restauración de Monumentos y Centros Históricos, Florencia. Maestro en Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), Lima. Profesor Ordinario de Taller de Diseño y Teoría e Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, URP. Director de la Carrera de Arquitectura y Gestión de Proyectos, Universidad de Lima (UL). Premio a la investigación y a obras en Bienales de Arquitectura del Perú. Experto de la Fundación Mies Van der Rohe de Barcelona, España. Curador de la Bienal de Venecia 2012. Fue Director Nacional del Colegio de Arquitectos del Perú.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma
Av. Benavidez 5440, Santiago de Surco, Lima, Perú

eaboni@ulima.edu.pe

