

10 | De la modernidad exportada a la posmodernidad apropiada. La incorporación de lo propio en la arquitectura peruana de la segunda mitad del siglo XX. From the exported modernity to the appropriate postmodernity. The incorporation of the own in the peruvian architecture of the second half of the 20th century _Octavio Montestruque Bisso

[1]



Introducción

Usualmente la historia latinoamericana se define a partir de las interrupciones que se han dado en los procesos culturales. Como muestra Roberto Fernández ¹, la historia de la arquitectura latinoamericana tiende a ser agrupada en compartimentos estancos determinados por hechos puntuales que generan un antes y un después. Sea el dominio de las culturas locales, la llegada del pensamiento occidental, la apertura cultural o la globalización, nuestra historia siempre está definida como etapas específicas que no proponen, *a priori*, una lectura en conjunto de los hechos históricos.

En el caso peruano podemos constatar con mayor claridad lo que a veces no es claro en el panorama latinoamericano: la importancia de los momentos de transición entre etapas, es decir, las fases de hibridación cultural que generan una producción material más fuerte y más compleja en el discurso arquitectónico y, por lo tanto, en la construcción cultural de nuestro espacio. Resulta más efectivo entender la cultura peruana contemporánea como un proceso de sincretismo antes que una adaptación al pensamiento occidental, porque la multi-culturalidad y multi-territorialidad de nuestras ciudades requiere de una respuesta específica de acuerdo a la singularidad de nuestro proceso histórico.

El estudio de la evolución de la forma en la arquitectura peruana propone una línea continua en las indagaciones proyectuales modernas, mostrando que los momentos de mayor lucidez se reflejan en los edificios que buscan un lenguaje universal apoyado en el entendimiento del contexto cultural. Desde este punto de vista, la lectura de la arquitectura peruana de la segunda mitad del siglo XX se apoya en la apropiación del discurso posmoderno ², adaptando el lenguaje formal de la modernidad occidental a las condiciones tecnológicas y culturales que se fundan en el país. La importancia de este estudio radica en su propuesta crítica para la reflexión a futuro sobre la arquitectura peruana, para que no busque estilizarse, sino que explore una nueva forma de ver y entender la cultura sobre la cual se proyecta.

La forma en la arquitectura moderna peruana

En 1946, la reforma universitaria promovida por profesores y alumnos del Departamento de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería logra que se implemente la arquitectura moderna como lenguaje oficial, teniendo como centro la ciudad de Lima. En esos mismo años, Lima inicia un proceso de crecimiento demográfico y urbano debido a la migración del campo a la ciudad, generando una nueva cultura popular urbana muy diferente al purismo moderno que llega de occidente. La ciudad, entonces, no va a ser el reflejo del desarrollo de un lenguaje moderno en la arquitectura, sino será un territorio de desborde popular y de búsqueda por establecer las raíces culturales que puedan generar vínculos de pertenencia con la cultura y el territorio. A pesar que se establece la arquitectura moderna como lenguaje oficial, Lima será una ciudad que va a crecer y consolidarse sin arquitectos.

Resumen pág 45 | Bibliografía pág 51

Universidad de Lima, Università Iuav di Venezia. Octavio Montestruque Bisso (Lima, 1984). Arquitecto de la Universidad Ricardo Palma. Maestría en Ciencias con mención en Arquitectura: Historia, Teoría y Crítica de la Sección de Posgrado de la Universidad Nacional de Ingeniería. Candidato a doctor en Composición Arquitectónica de la Scuola di Dottorato dell'Università Iuav di Venezia. Profesor de diseño e historia de la arquitectura en el Perú y el extranjero.
omontestruque@gmail.com

Palabras clave

Identidad, Perú, modernidad, posmodernidad, forma arquitectónica.

Keywords

Identity, Peru, modernity, postmodernity, architectural form.

[1] Edificio Guzmán Blanco. Foto: Martín Fabbri. 2016. La composición abstracta y el manejo formal nos hacen recordar a un estilo internacional inspirado en la arquitectura de Le Corbusier o Walter Gropius.

[2] Departamento de Arquitectura. Foto: Archivo privado Arq. Ing. Prof. Mario Bianco. 1952. Mario Bianco utiliza los materiales y forma constructiva que encuentra en Lima, básicamente artesanal, pero a pesar de ello no sacrifica la imagen final del edificio dentro de los principios compositivos de la modernidad.

[3] Departamento de Arquitectura. Foto: Martín Fabbri. 2016. Vista actual del Departamento de Arquitectura, hoy Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.

¹ FERNÁNDEZ, Roberto. *El laboratorio americano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998. En el cuadro presentado por Fernández se hace referencia a las etapas o fases históricas de América, mostrando variables como el tipo de sociedad, territorio, ciudad o arquitectura que se desprende de cada fase.

² Así como la modernidad, la posmodernidad como teoría no es algo que se pueda aplicar directamente al contexto local. En este caso hacemos referencia a la posmodernidad desde su entendimiento de condición posterior al proceso modernizador incorporando las variables semióticas de la forma, que en el caso peruano se representaría con la adaptación de las referencias históricas y culturales peruanas a la propuesta compositiva de la arquitectura.

³ FABBRI, Martín; MONTESTRUQUE, Octavio. "La idea del canon en la arquitectura moderna peruana". Informe inédito. Lima: 2015. Informe final de investigación. Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC). El estudio busca determinar los edificios canónicos de la arquitectura peruana desde la incorporación oficial del lenguaje moderno en el panorama arquitectónico con la reforma universitaria de 1946 hasta la década de los 80. Los diez edificios analizados son: el edificio La Fénix de Enrique Seoane, el edificio Guzmán Blanco de Manuel Villarán, el Departamento de Arquitectura de Mario Bianco, el edificio de Seguros Atlas de José Álvarez Calderón y Walter Weberhofer, la casa Chávez de Miguel Rodrigo, la Residencia de Oficiales de la Fuerza Aérea de Adolfo Córdova y Carlos Williams, el Banco Central de Reserva de Manuel Llanos y Luis Tapia, el edificio Ajax Hispania de Emilio Soyer, la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea de Juvenal Baracco y el agrupamiento Chabuca Granda de José García Bryce.

⁴ COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERÚ. Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1963-1969. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 1969, pp. 23-25.

En este panorama podemos ver que la arquitectura que se produce en la segunda mitad del siglo XX pasa por un proceso de hibridación entre el lenguaje moderno occidental y una gestión de las necesidades de pertenencia en la intención arquitectónica. Los edificios más significativos de esta etapa van a pasar por una búsqueda del purismo de la forma hasta la adaptación del discurso compositivo moderno apoyándose en la cultura local. A partir de esto, se pueden definir algunas etapas en el desarrollo de la forma en la arquitectura moderna peruana ³.

La primera etapa propone un manejo formal purista, caracterizada por la necesidad de expresar los valores universales del lenguaje arquitectónico a partir del edificio. La relevancia de la arquitectura es básicamente disciplinar, apuntando a la desterritorialización y por lo tanto a sus posibilidades compositivas dentro del estilo internacional. Teniendo en cuenta la escasa tecnología constructiva, la arquitectura de esta primera etapa opta por ser compacta y genérica, incorporando el lenguaje moderno como una variable estilística antes que como un compromiso intelectual o de reflexión. Edificios como el multifamiliar Guzmán Blanco de Manuel Villarán o la casa Wiracocha de Luis Miró Quesada anuncian la llegada de la modernidad exportada. [1]

Posteriormente las tendencias organicistas proponen una especificidad de la forma, en donde la descomposición volumétrica y la aceptación de la construcción artesanal como forma de expresión del edificio son variables que se relacionan con la realidad local. Posiblemente el Departamento de Arquitectura de Mario Bianco sea el edificio más significativo de esta etapa, no solo por ser uno de los primeros edificios realmente modernos en ser construidos en el Perú, sino también por su relevancia como escuela de arquitectura y primera materialización de la reforma universitaria emprendida en la misma universidad. Bianco, formado en el Politécnico de Turín como arquitecto moderno, aporta una visión menos purista que congenia con la falta de tecnología constructiva, produciendo un edificio explotado y con cualidades materiales que reflejan el carácter artesanal de la construcción peruana. Si bien el edificio presenta una imagen y espacialidad moderna, su forma de construcción y el uso de sus materiales –como los detalles de ladrillo– asumen la falta de tecnología constructiva mientras logran adaptarse sin perjudicar la forma final del edificio. [2] [3]

Para la década de 1960, el lenguaje moderno empieza su período de hibridación con la cultura peruana. Los concursos para el diseño de los edificios del Estado promovidos en el gobierno de Fernando Belaúnde van a abrir dos capítulos importantes en el replanteo de la arquitectura moderna: por un lado las políticas de vivienda que dan como resultado las Unidades Vecinales, conjuntos habitacionales que parten de las ideas del urbanismo moderno pero que no pueden resolver el desborde de Lima. Por otro lado, la construcción de ministerios, hospitales y centros cívicos enfrenta por primera vez a la arquitectura peruana con la escala urbana y con la institucionalidad. La desterritorialización de esta arquitectura se comprueba en la repetición de los modelos edilicios en diferentes ciudades, sin tener en cuenta las condiciones geográficas, climáticas o culturales que son tan diversas en el Perú.

Posteriormente, el gobierno militar de Juan Velasco –apoyado por las reformas sociales y el discurso indigenista– continúa los concursos para edificios institucionales exigiendo la expresión de los valores de las reformas del Estado y poniendo en crisis el lenguaje moderno. La crisis del estilo internacional en el Perú se puede comprobar con el concurso para el Centro Cívico de Lima, en donde las tres propuestas finalistas son variables sobre la misma estrategia proyectual, moderna y desterritorializada ⁴. Es en este punto que el discurso compositivo se orienta a la búsqueda de una conexión con la cultura local que va a ser aceptado por los jóvenes arquitectos peruanos que ya cuestionaban el desarraigo en la arquitectura moderna.

[2]



[3]





[4]

Si bien los edificios construidos en esta etapa no significan un aporte significativo al panorama latinoamericano, para la arquitectura peruana representan hitos importantes dentro de la construcción de la ciudad. Lima va a ser testigo de un crecimiento vertiginoso no solo en su extensión urbana sino también en la escala de sus edificios públicos, crecimiento que hasta el día de hoy no se ha repetido. Estos edificios comparten algunas características, que si bien no son innovadoras dentro del lenguaje compositivo de esos años, van a influenciar la producción arquitectónica posterior: el uso de la masa continua y los volúmenes compactos –traducida en la construcción en concreto expuesto, influencia del brutalismo corbuseano y la escuela paulista– y la búsqueda del arraigo cultural de la arquitectura mediante su expresión formal –heredado del discurso indigenista de la dictadura militar. [4]

La (pos)modernidad apropiada

Como consecuencia del veloz proceso histórico de la arquitectura moderna en el Perú e influenciado por las inquietudes planteadas en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, los años 80 se alinean dentro de la búsqueda de un lenguaje propio que pueda representar un arraigo cultural que había sido eliminado por la modernidad. En el caso peruano, no solo la arquitectura busca generar estos vínculos de pertenencia, sino que también otras manifestaciones culturales emprenderán el mismo camino.

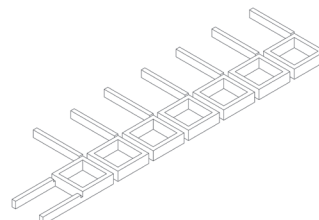
Desde el arte, podemos distinguir fácilmente dos momentos de búsqueda de vínculos de pertenencia con la cultura local. El primero, conformado por artistas que usan la abstracción como base expresiva, pero que a pesar de eso se van a conectar con valores propios de la cultura local. La pintura de Fernando de Szyszlo, por ejemplo, toma la temática del desierto y del paisaje costero sin buscar una representación figurativa del mismo, y el trabajo de Emilio Rodríguez Larraín –sobre todo en su serie de planos y pinturas *Refugio en los Andes* y su escultura *La máquina de arcilla*– propone características de la arquitectura prehispánica para traducirlas en un lenguaje abstracto situado dentro del paisaje peruano. [5] [6]

Un segundo grupo, más joven que el primero, pone en evidencia el proceso de sincretismo e hibridación cultural que se da en la ciudad de Lima debido al desborde popular, es decir, a la migración de las personas originarias de la sierra, lo que va a significar también un traslado y adaptación de la cultura andina dentro del territorio urbano de la costa peruana. Este fenómeno va a condicionar la nueva identidad de ciudades como Lima, que lejos de tener una cultura única y definida, se conforma por la variedad e interculturalidad. Estas manifestaciones populares de la nueva urbe son puestas en evidencia en el campo artístico por el grupo E.P.S. Huayco y, posteriormente, aunque en menor medida, por el colectivo Los Bestias, conformado en Lima por arquitectos y artistas.

En ambos casos, el objetivo de estos grupos de artistas era poner en evidencia, mediante el arte, que la nueva condición de la ciudad era híbrida y en construcción. Mediante las instalaciones urbanas y un lenguaje más iconográfico y figurativo, el arte de estos años toma un protagonismo en la construcción de una nueva identidad que va a nacer a partir de un proceso de hibridación que se da cuando el proceso modernizador no logra abarcar la totalidad de las necesidades que se presentan debido al desborde popular de la ciudad. Lima, su construcción espontánea y su convivencia con las estructuras históricas serán el escenario para el desarrollo de una forma de apropiación de la cultura y un sincretismo entre lo propio y lo ajeno que será traducido en el discurso compositivo arquitectónico de esos años.



[5]



[6]

[4] Banco Central de Reserva. Foto: Martín Fabbri. 2016. La masa continua y la volumetría cerrada van a ser características de los edificios desarrollados en este periodo. Se entendía, ingenuamente, que el concreto armado era en el siglo XX el equivalente a la piedra en las construcciones prehispánicas.

[5] La máquina de arcilla, escultura de Emilio Rodríguez Larraín. Fuente: Google Maps. 2017. Ubicada en la playa Huanchaco, al Norte del Perú, Rodríguez Larraín hace esta intervención que no sólo toma una técnica constructiva típica como los muros de adobe, sino que la construcción y sus materiales tienen como objetivo intervenir el paisaje sin alterar la esencia del desierto.

[6] La máquina de arcilla de Emilio Rodríguez Larraín. Elaboración: Octavio Montestruque. 2017. Rodríguez Larraín utiliza muros de adobe para generar espacios contenidos en secuencia, extendiendo otros muros hacia los lados experimentando otra manera de apropiación del espacio y el paisaje.

[7] Edificio Ajax Hispania. Foto: Martín Fabbri. 2016. El sistema escalonado con el que se compone la obra de Soyler nos recuerda las construcciones de adobe de la costa peruana. En el caso particular de Soyler, reconoce influencia del complejo arqueológico de Puruchuco, ubicado en Lima.

[8] Puruchuco. Foto: Ángeles Maqueira. 2012. Una de las características de este complejo arqueológico es la superposición de planos, creando profundidades y un escalonamiento en el paisaje.

[9] Puruchuco. Elaboración: Octavio Montestruque. 2016. Se puede ver cómo la estrategia compositiva busca una adaptación al terreno, pero además crea un contraste entre un exterior cerrado y definido por un muro perimetral, mientras que el interior es una secuencia de llenos y vacíos que se recorren mediante la guía de los muros continuos que se pliegan y forman los espacios.

[10] Agrupamiento Chabuca Granda. Foto: Christopher Schreier. 2015. El edificio de García Bryce se inserta en un contexto histórico, frente a la Alameda de los Descalzos en el distrito del Rímac. A pesar de su singularidad formal, respeta la tipología del entorno sin caer en historicismos simplistas.

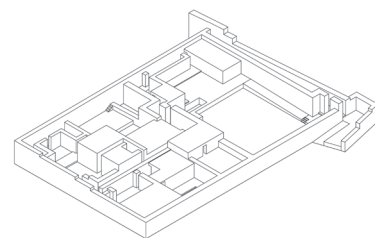
[11] Agrupamiento Chabuca Granda. Foto: Martín Fabbri. 2016. Elementos como el balcón corrido, la secuencia de patio y zaguán, así como la incorporación de comercio en el primer piso, son características que García Bryce rescata de la casa solariega limeña.



[7]



[8]



[9]

Así como en el arte, podemos ver dos tendencias en la arquitectura de los años 80 que buscan mantener un lenguaje universal pero haciendo referencia a la cultura peruana no como elementos simbólicos o iconográficos, como en la posmodernidad occidental –sobre todo la norteamericana–, sino más bien retomando el discurso cultural en un nivel de abstracción que permite la traducción formal de los elementos compositivos de la arquitectura tradicional. Proyectos como el Museo de Ancón, de Guillermo Málaga, o el edificio Ajax Hispania, de Emilio Soyer, anuncian una influencia formal en la arquitectura prehispánica basándose en el muro continuo, los espacios abiertos y el escalonamiento de las plataformas y volumetrías como estrategias principales.

En el Museo de Ancón vemos un espacio abierto contenido por muros continuos y escalonados que va a hacer referencia a la *kancha* –espacio tradicional y sagrado de la cultura Wari– como ingreso al edificio que, acompañado de un sistema de rampas y escaleras, construye la secuencia espacial exterior hacia la volumetría fragmentada que es el museo. En un nivel más elaborado de composición formal, el edificio Ajax Hispania recoge su inspiración de Puruchuco y abstrae la idea del muro continuo sin perforaciones para generar una estructura vertical en una zona de consolidación residencial. La obra de Soyer toma de manera más sutil las posibilidades formales que se inspiran en los edificios prehispánicos para establecer reglas e intenciones formales que pertenecen tanto a un lenguaje universal de una modernidad tardía, como a la arquitectura prehispánica presente en la costa peruana. [7] [8] [9]

Por otro lado, proyectos de inspiración colonial y republicana desarrollados en esos años son el Banco de Crédito de Arquitectónica o el agrupamiento Chabuca Granda de José García Bryce. Con una mayor influencia de la posmodernidad norteamericana, la sede central del Banco de Crédito toma estructuras espaciales como el balcón corrido, el patio con galería o el zaguán como referencias a la cultura local. Al mismo tiempo, se pueden establecer relaciones con el lenguaje internacional y el replanteo de la modernidad al poder comparar este edificio con la villa Savoye de Le Corbusier replanteada en un territorio específico y con las variables compositivas posmodernas.

En el caso del agrupamiento Chabuca Granda, vemos que las decisiones van a pasar por el reconocimiento de un contexto inmediato en donde se aprovecha el valor histórico de las edificaciones como punto de partida de la forma arquitectónica [10] [11]. Nuevamente las estructuras espaciales del balcón, el patio, la galería y el zaguán son utilizadas, pero en este caso con una construcción bastante más austera que en el Banco de Crédito. La propuesta de García Bryce se funda en la tipología de la casa solariega limeña para replantear la idea del multifamiliar en el distrito del Rimac, acercándose más al lenguaje historicista que al universal, pero teniendo la libertad de replantear las funciones tradicionales de estos elementos para beneficiar el uso contemporáneo de la vivienda. Además, en el caso del agrupamiento Chabuca Granda, vemos que

[10]



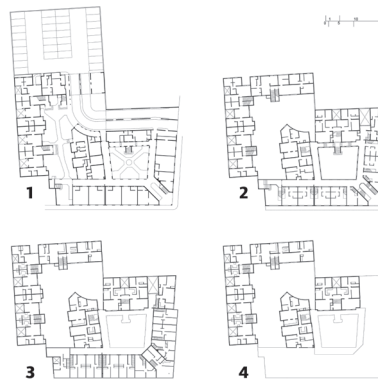
[11]



estos elementos no son accesorios sino, por el contrario, constituyen las partes invariables del proyecto. [12] [13]



[12]



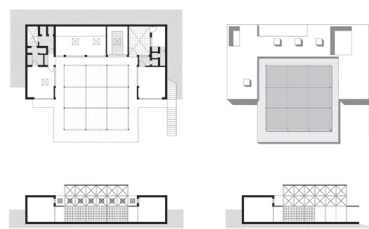
[13]

Con estos ejemplos podemos comprobar que la separación de etapas, descrita inicialmente, se resume en tendencias prehispánicas o coloniales, es decir, se toma la tradición desde el punto de vista histórico. En esta misma década, Juvenal Baracco presenta dos proyectos en los que logra tomar diversos elementos de la cultura peruana sin hacer distinciones históricas, llevándolos a una traducción formal única que puede ser considerada como un aporte al panorama internacional: la casa Ghezzi y la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú.

En ambos proyectos, muy disímiles en escala y función, Baracco logra tomar la cultura peruana y combinarla dentro de un lenguaje contemporáneo sin comprometerse con períodos históricos específicos. En el caso de la casa Ghezzi, obra de gran relevancia en el panorama latinoamericano, vemos que existen tres variables claves para su entendimiento formal. La casa está compuesta por dos elementos antagónicos: los recintos cerrados y el espacio abierto de reunión. La primera estructura, en forma de U, maciza y cerrada, contiene la pendiente del terreno y toma referencias de la arquitectura prehispánica, específicamente del complejo de Pachacamac. Este elemento alberga todos los espacios privados y típicos de la vivienda dejando en su apertura un espacio central que mira al mar. Este espacio es contenido y delimitado por una estructura ligera, construida en caña y que alberga las actividades espontáneas y sociales que se dan en la casa de playa, haciendo referencia al patio colonial como centro de reunión e interacción, pero al mismo tiempo logrando la escala doméstica que necesita la vivienda al exponerse al paisaje desértico. Finalmente, estos dos elementos y su expresión constructiva recuerdan, por su estética y expresión constructiva, a las primeras etapas de los asentamientos informales de la ciudad de Lima, que ya proliferaban y eran objeto de estudio en la década de los 80. [14] [15]



[14]



[15]

Sin embargo, podemos decir que el edificio canónico para la construcción de la identidad peruana dentro del lenguaje universal, es un complejo prácticamente desconocido y muy poco difundido: la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú. Si en la casa Ghezzi Baracco parte de la búsqueda de referencias peruanas, en la Escuela de Oficiales podemos ver que el punto de partida es pertenecer a un lenguaje universal. A pesar de eso, y tal vez de forma inconsciente, el edificio articula elementos que son propios de la cultura local. En la Escuela de Oficiales, Baracco opta por dos variables que pertenecen a la caligrafía de una modernidad superada: la repetición del módulo infinito y la definición de las circulaciones como ejes independientes y absolutamente funcionales. [16]

La propuesta del módulo infinito, que se puede entender como un rigor geométrico que va desde el emplazamiento, la modulación espacial, el diseño de los vanos e incluso el dibujo del pavimento, toma referencias de los sistemas espaciales autosuficientes de la arquitectura prehispánica de la costa y de la estructuración de la trama urbana que se generaba con los patios de la arquitectura colonial⁵. Si bien esta puede ser una traducción abstracta de una interpretación geométrica, la intención espacial confirma que existe una inspiración en la idea de lo monu-

[12] Agrupamiento Chabuca Granda. Foto: Google Maps. 2017. Ubicación del edificio dentro del contexto histórico del distrito del Rimac. Se puede ver cómo la trama urbana histórica es regular y sus edificaciones incorporan los patios como forma de orden espacial y funcional.

[13] Plantas Agrupamiento Chabuca Granda. Fuente: FABRI, Martín; MONTESTRUQUE, Octavio. "La idea del canon en la arquitectura moderna peruana". Informe inédito. Lima: 2015. Informe final de investigación. Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC). El edificio retoma el patio como tipología espacial, que ayuda a ordenar los departamentos y a controlar las deformaciones del terreno.

[14] Complejo arqueológico de Pachacamac, Lima. Foto: Angeles Maqueira. 2016. La configuración espacial del Templo de la Luna, reconstruido entre 1938 y 1940, plantea un edificio macizo en forma de U que abraza un vacío central denominado *kancha* en la tradición prehispánica. La casa Ghezzi de Baracco hace una analogía directa a esta estructura espacial y marca con mayor intensidad el espacio central mediante una estructura virtual, sin embargo, respeta plenamente las relaciones compositivas entre el lleno y el vacío. Detrás del Templo se puede ver el Museo de sitio Pachacamac proyectado por los arquitectos Llosa-Cortegana.

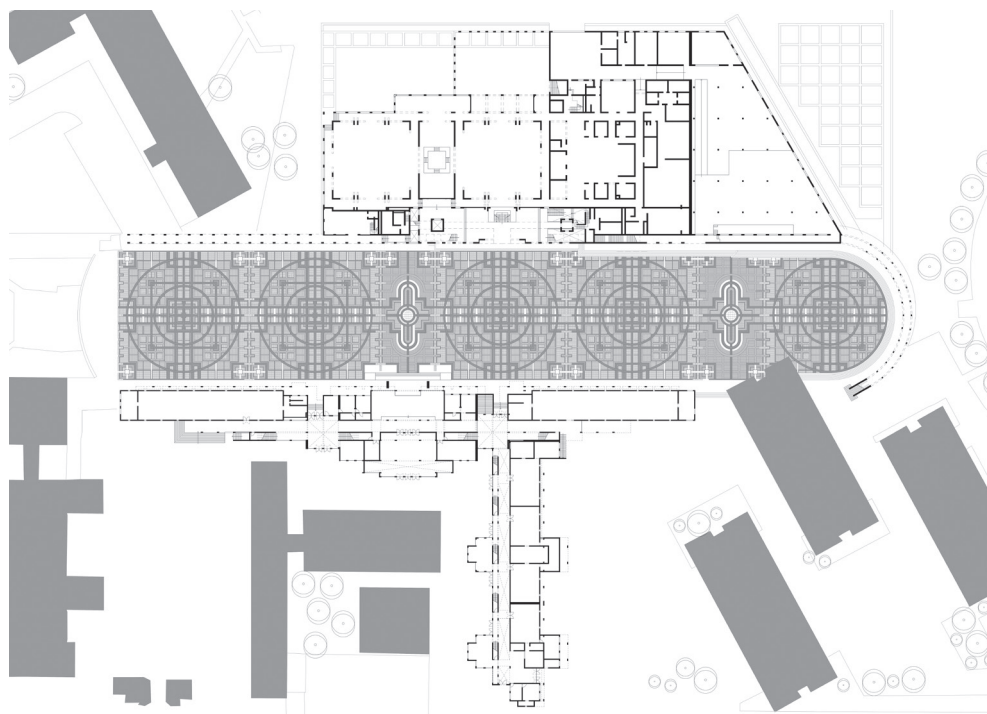
[15] Planimetría Casa Ghezzi, Juvenal Baracco. Elaboración: Octavio Montestruque. 2017. Se ve claramente el planteamiento dual, en donde el volumen en forma de U, que contiene todas las funciones típicas de la casa, es sólido, cerrado y se relaciona con el terreno al contenerlo; el cubo de cañas en cambio, se posiciona al frente, apoderándose de la vista al mar y conteniendo el vacío donde se darán todas las actividades sociales de la casa.

[16] Planta Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea. Elaboración: Octavio Montestruque. 2016. La plaza –no construida– y los dos edificios que componen la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea. En la parte superior se ve el comedor, con una planta que puede responder a influencias de Louis Kahn, así como a la tipología de la casa patio limeña. En la parte inferior se ve la residencia, que responde a una tipología de casa y callejón.

[17] Comedor de la Escuela de Oficiales. Foto: Martín Fabri. 2015. Baracco maneja las profundidades del espacio mediante la composición del mismo mediante una secuencia de planos. En este vacío contenido se puede ver también el balcón para los Oficiales en la parte central, indicando que las vistas están siempre controladas en el proyecto.

[18] Concentración de la masa. Elaboración: Octavio Montestruque. 2016. El ejercicio compositivo que proyecta Baracco es mediante la repetición y encastre de los muros entendidos como fachadas. Estos muros serán recortados en la parte inferior, creando el efecto de la planta libre mientras que concentra toda la masa en la parte superior del espacio, como si fuera una huaca invertida.

⁵ En una entrevista realizada por Pedro Belaúnde, Baracco responde: "P: ¿De dónde proviene ese gusto o placer por los espacios segmentados o espacios-compartimientos en sus organizaciones espaciales? R: En algún momento empecé a trabajar sobre algunos de los espacios que provienen de la tradición hispano-mozárabe heredada por la arquitectura colonial peruana. En este contexto, el espacio no fluye abiertamente en la lectura obvia de un continuum como en la tradición occidental (...). Por el contrario es a partir de la imposibilidad estructural de resolver grandes luces con la albañilería que la tradición árabe desarrolló un modo de componer el espacio a base de sucesivos fragmentos, que son organizados por recorridos para lecturas que sólo son totalizadas en la memoria del sujeto." BELAÚNDE, Pedro. *Juvenal Baracco, un universo en casa*. Bogotá: Escala, 1988, p. 111.



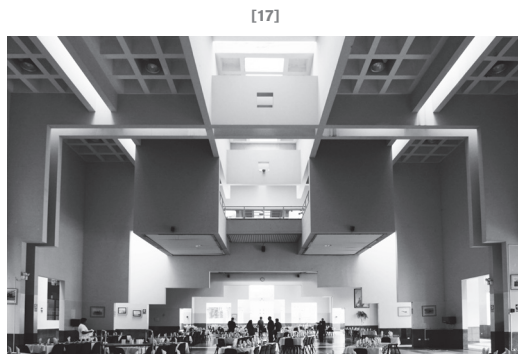
[16]

mental –o sagrado– de la *kancha*, así como en la función social y de reunión del patio colonial. Esto se ve acompañado de la caligrafía moderna del espacio continuo, liberando el primer piso y concentrando toda la masa o el peso en la parte superior. [17] [18]

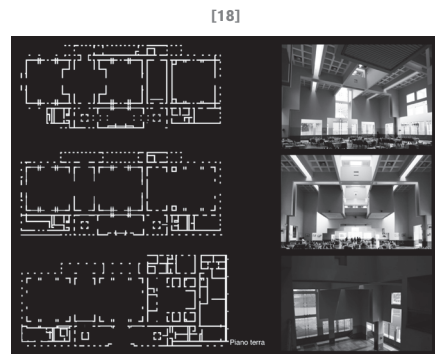
Es importante mencionar que Baracco también emplea el muro continuo como elemento compositivo principal pero, en el caso de la Escuela de Oficiales, el muro es llevado al nivel de fachada, componiendo los módulos espaciales a partir de muros-fachada que se acomodan dentro de una grilla geométrica de tres dimensiones. La fluidez del espacio se da a partir de los recortes en la base de estos muros, generando además una relación compleja entre el plano y el volumen, entre lo ligero y lo macizo. A diferencia del lenguaje moderno compuesto de pilotes y planos horizontales, la Escuela de Oficiales complejiza las relaciones espaciales mediante la continuidad del plano vertical, que se pliega o encastra, para establecer relaciones claras en las modulaciones. [19]

El diseño de las circulaciones se refiere a la idea de calle, es decir, al diseño de una línea recta para facilitar la circulación de los estudiantes de la escuela. El complejo, que no ha sido diseñado para ser recorrido como un paseo, plantea la calle como una variable funcional que vincula todas las aparentes irregularidades del emplazamiento de los edificios, retomando así el urbanismo espontáneo que se da en la ciudad de Lima durante los años del desborde popular. Si en la casa Ghezzi la ciudad aparecía como una imagen en construcción, en la Escuela de Oficiales las referencias a lo urbano se dan a partir del estudio tipológico producto del encuentro de la ciudad formal con la informal, objeto de estudio del taller de Baracco en la Universidad Ricardo Palma de Lima desde la década de 1970. [20]

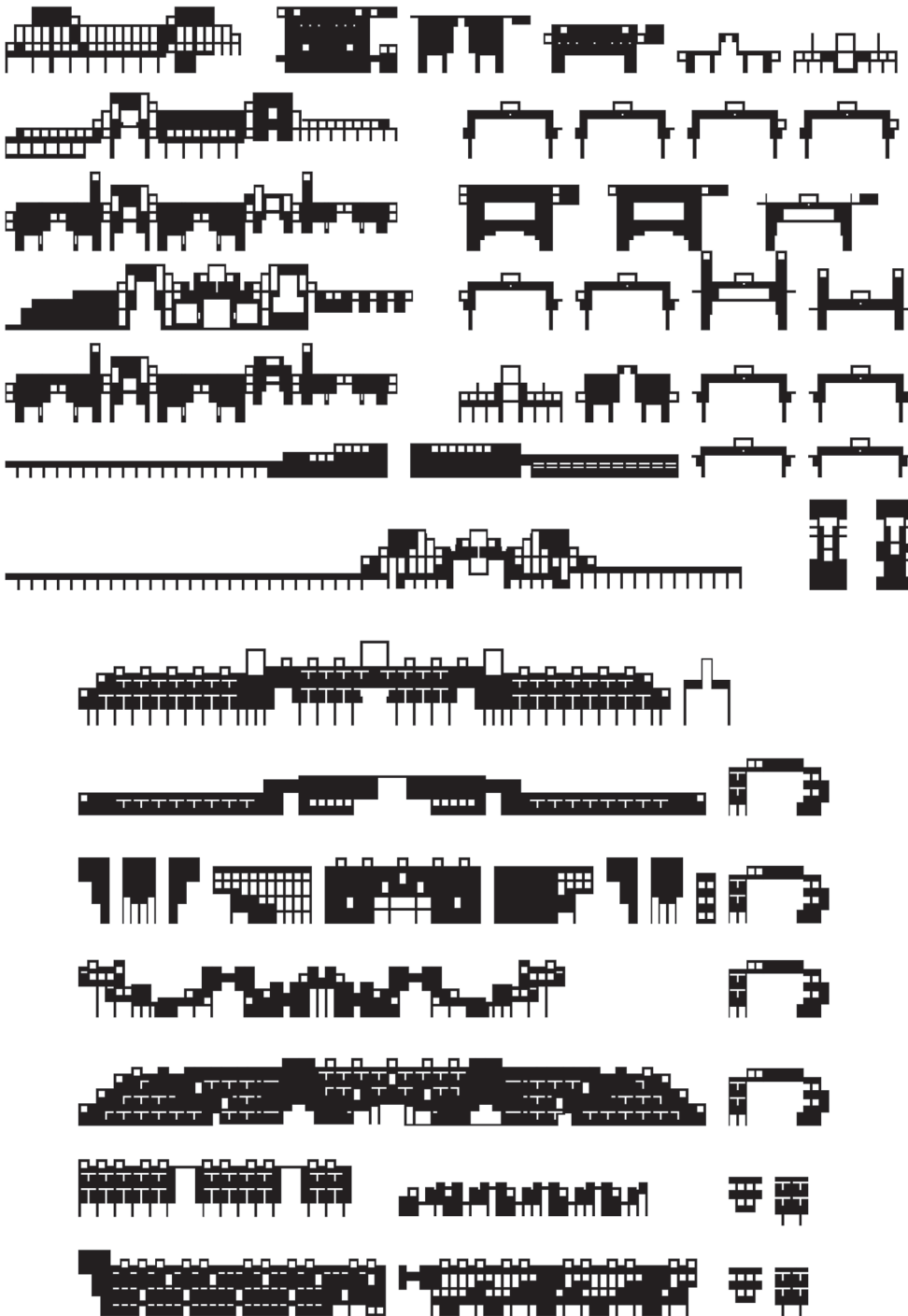
La complejidad con la que Baracco va a proponer el desarrollo formal de la Escuela de Oficiales supera a los ejemplos mencionados anteriormente, tomando no solo la historia peruana sino también la cultura en su conjunto, como génesis de la idea arquitectónica. El discurso y las referencias externas son más importantes que la autosuficiencia formal y la sustentación del objeto arquitectónico adquiere una mayor potencia en la medida que puede ser rastreado como un ejemplo singular dentro del panorama universal, pero al mismo tiempo arraigado a la cultura peruana.



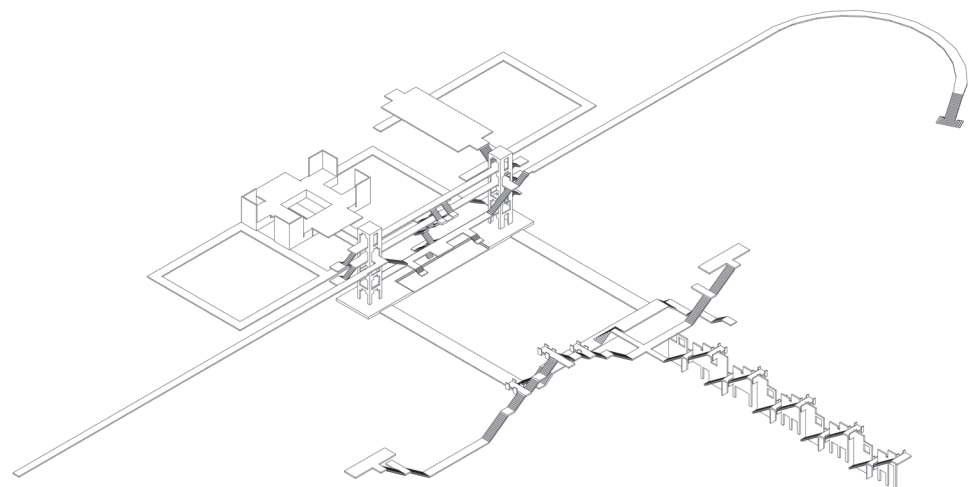
[17]



[18]



[19]



[20]

[19] Muros-fachada de la Escuela de Oficiales. Elaboración: Octavio Montestruque. 2016. Todos los muros fachada corresponden a un estudio geométrico de las perforaciones y de las relaciones entre el lleno y el vacío, probablemente relacionado con los estudios tipológicos de la ciudad de Lima, que Baracco realiza hasta el día de hoy en su taller de la Universidad Ricardo Palma. En casi todos los casos, los muros son perforados en la parte inferior, dejando sutiles apoyos que entran en contradicción con la masa que se concentra en la parte superior.

[20] Esquema de circulaciones. Elaboración: Octavio Montestruque. 2016. El edificio se concibe como un dispositivo que debe ayudar a los estudiantes de la escuela a responder de forma eficiente las indicaciones de movimiento. El complejo no se concibe como un espacio de paseo, más bien, las circulaciones son planteadas como calles con direcciones específicas.

[21] Lugar de la Memoria, Barclay&Crousse. Foto: Octavio Montestruque. 2016. El edificio toma su planteamiento básico a partir del reconocimiento del paisaje en el que se va a insertar. El Lugar de la Memoria como lo explican sus autores, busca retomar primero la memoria del lugar al construir el límite de una secuencia de farallones naturales que se dan en la Costa Verde de Lima. De esta forma, el edificio es una adición al paisaje, al mismo tiempo que recrea el espacio de las quebradas entre montañas en la sierra peruana mediante uno de sus puntos de acceso.

[22] Lugar de la Memoria, Barclay&Crousse. Foto: Ángeles Maqueira. 2015. El edificio es una gran rampa que conecta el nivel inferior de la topografía con el superior en una secuencia de espacios expositivos. Al final del recorrido, se llega a una terraza desde donde se puede mirar el Océano Pacífico, pero que al mismo tiempo recuerda los espacios de peregrinación –por fiestas religiosas o funerales– típicos en la cultura andina.

[23] Casa Pachacamac, Luis Longhi. Foto: Sandra Estrada. 2008. Esta casa presenta claras relaciones con el paisaje y con la topografía en la que se inserta. Hacia un lado se cubre por el cerro mientras que por el otro se revela como un objeto artificial dentro de la naturaleza. La estructura de la casa es el concreto expuesto y se incorpora la piedra del lugar como material que va a definir el carácter de la casa.

[24] Museo de sitio Pachacamac, Llosa-Cortegana. Foto: Ángeles Maqueira. 2016. La masa continua se puede ver claramente en el planteamiento del suelo como una alfombra que se posa sobre el desierto, reinterpretando los espacios exteriores de los templos ceremoniales y huacas prehispánicas. Al mismo tiempo, los volúmenes se muestran como masas que flotan, pero que pertenecen al mismo sistema de superficies continuas del exterior.

[25] Biblioteca de Arquitectura e Ingeniería, Llosa-Cortegana. Foto: Octavio Montestruque. 2016. Las circulaciones del edificio se presentan como espacios excavados dentro de la masa, encontrados por la iluminación cenital, de la misma forma como se establecían las relaciones espaciales en los complejos arqueológicos de la costa peruana, como son Puruchuco o Pachacamac.

⁶ Se considera importante remarcar que los arquitectos mencionados han sido alumnos de Juvenal Baracco en la Universidad Ricardo Palma, así como otros que, en su obra, retoman la estética de lo peruano.

¿Será que nunca fuimos modernos?

En el Perú, el proceso modernizador se da a partir de la exportación de los modelos estilísticos de occidente sin tener una repercusión importante dentro del panorama internacional. El momento en que la arquitectura peruana toma una relevancia en su producción cultural es cuando se aceptan las referencias locales como parte del discurso compositivo y de significación. La revisión crítica de la historia nos indica que existe una producción arquitectónica peruana que toma valor a partir del entendimiento, aceptación y replanteo de las estructuras históricas y que pueden ser propuestas como referentes para la construcción de un lenguaje arquitectónico contemporáneo, que cree vínculos con el paisaje, el territorio y la cultura.

En la actualidad, la arquitectura peruana se encuentra en un proceso de internacionalización de su producción material. La búsqueda de un discurso que reivindique la idea del paisaje cultural, así como el reavivar el lenguaje prehispánico como lenguaje histórico o la revisión de la ciudad contemporánea como referencia proyectual nos permite hablar de un nuevo enfoque de lo que significa la cultura para la producción material de la arquitectura local.

Ejemplo de esto podría ser el discurso del desierto a partir de las variables compositivas de la continuidad de la masa sin detalles, las condiciones climáticas y su repercusión espacial y pictórica en las primeras casas de playa de Barclay&Crousse o sus más recientes proyectos como el Lugar de la Memoria o el Museo de Paracas, que parten del reconocimiento del paisaje como una condición determinante en el proyecto y en el lenguaje arquitectónico [21] [22]. El uso de la estética andina y su valoración simbólica en la obra de Luis Longhi es otra de las vertientes que se desprenden de este entendimiento de lo peruano como parte de un lenguaje compositivo, como se ve en la casa Pachacamac [23]. Finalmente, y siendo el grupo más joven, la obra de Llosa-Cortegana retoma las variables compositivas de las construcciones precolombinas pero no como referencias directas, sino entendiéndolas dentro de su propia abstracción para ser traducidas en herramientas compositivas contemporáneas como el plano continuo –Museo de Pachacamac– o las relaciones entre figura y fondo –en la Biblioteca de Arquitectura e Ingeniería de la PUCP en Lima.⁶ [24] [25]

[21]



[22]



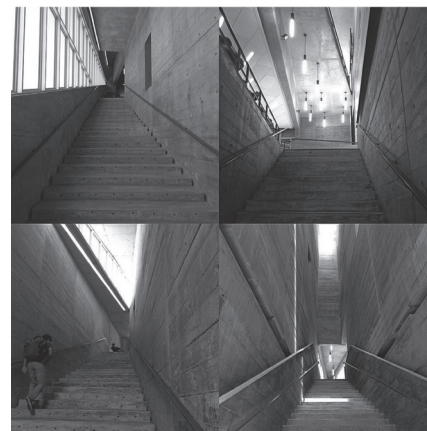
[23]



[24]



[25]



Al revisar las etapas del desarrollo de la forma en la segunda mitad del siglo XX en el Perú, resulta interesante ver cómo los momentos en los que se acepta la hibridación por encima del purismo la arquitectura peruana logra obtener una relevancia que aporta nuevas aperturas al panorama internacional, donde el manejo riguroso de la forma deja de lado la complejidad de abordar la cultura como una necesidad fundamental para la creación arquitectónica. Podemos ver que la propuesta creativa radica en aceptar la cultura peruana como una fuente de referencias para generar una mayor complejidad en el discurso arquitectónico y, de esa manera, seguir construyendo una forma particular de modernidad. Las propuestas puristas, que lamentablemente por falta de escala y recursos tecnológicos quedan relegadas como anecdóticos episodios, no pueden competir con un panorama arquitectónico internacional, mientras que la valoración de lo específico traducido en un lenguaje universal sí puede presentarse como una propuesta particular peruana.

Como conclusión, podemos decir que la presencia de la arquitectura peruana en el panorama internacional se va a dar en la medida en que sepamos entender y reinterpretar de forma crítica la cultura, buscando descubrir nuestro propio lenguaje a partir de la consolidación de una forma universal apropiada a nuestras intenciones de comunicación. Como mencionaba Manfredo Tafuri, debemos “recoger la fragancia histórica de los fenómenos” para, después del proceso crítico, hacer “estallar toda la carga de sus significados” (Tafuri, 1972: 11-12). La valoración crítica de la historia peruana debería llevarnos a generar estructuras que puedan pertenecer al panorama internacional, así como ser parte del contexto cultural sobre el cual se proyectan.

Resumen 10

En el Perú, como en otros países de Latinoamérica, la llegada de la arquitectura moderna va a aportar una producción material basada en principios formales abstractos, siendo en algunos casos ajena a la construcción de vínculos de identidad o de pertenencia a las realidades específicas. En cambio, la posmodernidad peruana va a tratar de renunciar al formalismo y simbología como característica física para empezar a descubrir la complejidad en su discurso retórico, sobre el cuál se van a construir relaciones con el pasado, no como referencia histórica, sino más bien como referencia cultural.

Mediante la revisión de las obras y proyectos realizados por arquitectos peruanos desde la reforma universitaria de 1946 hasta los años 80, se han podido identificar los cambios en la forma de la arquitectura peruana y el conflicto que se mantiene entre el querer pertenecer al lenguaje universal, al mismo tiempo que se quiere ser parte de la cultura local.

Entender este proceso de desarrollo de la forma busca no sólo un conocimiento de la historia, sino también dotar de herramientas y reflexiones proyectuales para la producción arquitectónica contemporánea.

Abstract 10

In Peru, as in other Latin American countries, the arrival of modern architecture will condition a material production based on formal abstract principles, being in some cases, oblivious to the construction of links of identity or belonging to specific realities. Instead, Peruvian postmodernism will try to renounce formalism and symbolism as a physical characteristic to begin to discover complexity in its rhetorical discourse, on which relations with the past are to be built, not as a historical reference, but rather as a cultural reference.

Trough the revision of the works and projects carried out by Peruvian architects from the educational reform from 1946 to the 1980s, it has been possible to identify the changes in the form of Peruvian architecture and the conflict that persists between wanting to belong to the universal language while, at the same time, wanting to be part of the local culture.

Understanding this process of development of the form seeks not only knowledge of history, but also provides tools and projective reflections for contemporary architectural production.

Bibliografía_ Bibliography

BELAÚNDE, Pedro. *Juvenal Baracco, un universo en casa*. Bogotá: Escala, 1988.

BIANCO, Mario. "Posibilidades plásticas de la arquitectura moderna". *El Arquitecto Peruano*, n° 177-178, 1952.

BONILLA, Enrique; FUENTES, María; GARCÍA BRYCE, José; GUZMÁN, Miguel; MARTUCCELLI, Elio; NEGRO, Sandra; y otros. *Guía de arquitectura y paisaje de Lima y el Callao*. Lima-Sevilla: Junta de Andalucía, 2009.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERÚ. *Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1963-1969*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 1969.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERÚ. *Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 1975.

EISENMAN, Peter. *The formal basis of modern Architecture*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2006.

FABBRI, Martín; MONTESTRUQUE, Octavio. "La idea del canon en la arquitectura moderna peruana". Informe inédito. Lima: 2015. Informe final de investigación. Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC).

FERNÁNDEZ, Roberto. *El laboratorio americano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

JENCKS, Charles; KROPF, Karl. *Theories and manifestoes of contemporary Architecture*. London: Wiley-Academy, 2006.

TAFURI, Manfredo. *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Laia, 1972.