

UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES



TESIS:

**“LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ
EN LA VISIÓN DE LOS ARQUITECTOS”**

PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO EN CIENCIAS
CON MENCIÓN EN ARQUITECTURA

ELABORADO POR:

GUILLERMO JOSÉ ARÉVALO CHÁVEZ

ASESOR:

DR. JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA

LIMA – PERÚ

2019

A mis padres, Teodoro y Guillermina quienes ya partieron. A Yoni y a nuestros pequeños, Guillermo y Teodoro.

AGRADECIMIENTOS

Debo mis agradecimientos, a mis profesores del pregrado y posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, todos ellos, desde que en otras especialidades como la planificación urbana y el urbanismo, también me involucré. Les debo sus apreciaciones, sugerencias y debates sobre los diferentes temas que he sugerido a las cátedras.

A mi asesor de tesis, por su dedicación que ha tenido al revisar las páginas aún desordenadas de los primeros escritos y del plan de tesis. De mis ideas inciertas, tratando de buscar la luz en la oscuridad.

A mi familia, por quitarle ratos de dedicación a los asuntos familiares, pero que alguna vez tuvimos que atender antes que la tesis.

A mi alma mater, por haberme formado desde 1972 en el uso de la razón instrumental e inculcado la sensibilidad por los asuntos de mi país.

A mis colegas arquitectos, en la práctica de un oficio que nos apasiona y en el estudio de la arquitectura tratando de entenderla.

Al personal administrativo de la UNI especialmente de la FAUA, que ha contribuido con la gestión de esta investigación.

INDICE

ÍNDICE	4
ÍNDICE DE FIGURAS	8
ÍNDICE DE TABLAS.....	9
INTRODUCCIÓN	10
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACIÓN	15
CAPÍTULO 1.....	16
MARCO REFERENCIAL.....	16
1.1 MODERNIDAD	16
1.1.1 FORMACIÓN DEL CAPITALISMO	21
1.1.2 GRADO DE INDUSTRIALIZACIÓN	25
1.1.3 PROCESO DE GLOBALIZACIÓN	27
1.2 SOCIEDAD	29
1.2.1 GREMIOS RELACIONADOS.....	30
1.2.2 POLÍTICAS DE ESTADO	32
1.2.3 FORMACIÓN DE UNA BURGUESÍA INDUSTRIAL	33
1.3 HISTORIA DE LA ARQUITECTURA	36
1.3.1 PERÍODOS DE ESTUDIO	40
1.3.2 FUENTES DE INFORMACIÓN	41
1.3.3 TEMÁTICA HISTORIOGRÁFICA	43
1.4 ARQUITECTURA	45
1.4.1 TIPOLOGÍA.....	48
1.4.2 ESTILOS ARQUITECTÓNICOS	51
1.4.3 ASPECTOS CONSTRUCTIVOS	53
SEGUNDA PARTE: METODOLOGÍA	78
CAPÍTULO 2.....	79
PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO	79
2.1 EL PROBLEMA.....	79
2.1.1 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA	79
2.1.1.1 EUROPEOS Y ESTADOUNIDENSES.....	79
2.1.1.2 LATINOAMERICANOS	88
2.1.1.3 PERUANOS.....	93
2.1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	98
2.1.3 JUSTIFICACIÓN	101
2.1.4 ALCANCES Y LÍMITES.....	101
2.2 DEFINICIÓN DE OBJETIVOS	101
2.3 HIPÓTESIS	102
2.3.1 HIPÓTESIS GLOBAL.....	102
2.3.2 SUBHIPÓTESIS A.....	102
2.3.3 SUBHIPÓTESIS B.....	102
2.3.4 SUBHIPÓTESIS C.....	102
2.3.5 SUBHIPÓTESIS D	102
2.3.6 SUBHIPÓTESIS E.....	102
2.4 METODOLOGÍA.....	103
2.4.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	103
2.4.2 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	103
2.4.2.1 ALCANCES DE LA INVESTIGACIÓN	103
2.4.2.2 OBJETO DE ESTUDIO	103
2.4.2.3 TÉCNICAS, INSTRUMENTOS E INFORMANTES O FUENTES Y VARIABLES A LAS QUE SE APLICARÁ CADA INSTRUMENTO	103
2.4.2.4 VARIABLES DE ESTUDIO	103
VARIABLES DEL MARCO REFERENCIAL.....	103
VARIABLES DE LA REALIDAD.....	104
VARIABLES DEL PROBLEMA	104
2.4.2.5 RECOLECCIÓN DE DATOS.....	104

ANÁLISIS DE CONTENIDO	104
PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN	104
ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	104
TERCERA PARTE: RESULTADOS	114
CAPÍTULO 3.....	115
SITUACIÓN DE LOS PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS, TENDENCIAS HISTORIOGRÁFICAS, MÉTODOS Y TÉCNICAS.....	115
3.1 LOS PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS	115
3.1.1 GENERACIÓN FORMATIVA.....	116
3.1.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL.....	120
3.1.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL	123
3.1.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL	131
3.2 LAS TENDENCIAS HISTORIOGRÁFICAS	138
3.2.1 GENERACIÓN FORMATIVA	139
3.2.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL.....	139
3.2.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL	141
3.2.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL	144
3.3 LOS MÉTODOS.....	148
3.3.1 GENERACIÓN FORMATIVA	151
3.3.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL.....	153
3.3.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL	160
3.3.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL	166
3.4 LAS TÉCNICAS.....	173
3.4.1 GENERACIÓN FORMATIVA	174
3.4.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL.....	175
3.4.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL	180
3.4.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL.....	183
CAPÍTULO 4.....	194
ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LA REALIDAD RESPECTO AL MARCO REFERENCIAL	194
4.1 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA GENERACIÓN FORMATIVA	195
4.1.1 HÉCTOR VELARDE BERGMAN	196
4.1.1.1 LA LITERATURA COMO ESTRATEGIA HISTORIOGRÁFICA.....	202
4.1.2 EMILIO HARTH-TERRÉ.....	203
4.1.2.1 DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA.....	204
4.1.2.2 LA CASA DEL ARQUITECTO	205
4.2 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA FASE DE CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO PROFESIONAL DEL ARQUITECTO.....	207
4.2.1 FERNANDO BELAUNDE TERRY	208
4.2.2 LUIS MIRO QUESADA GARLAND	209
4.2.3 JOSÉ GARCÍA BRYCE.....	214
4.2.4 JOSÉ BENTIN DIEZ CANSECO	215
4.2.5 RAMÓN GUTIERREZ.....	216
4.3 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA DURANTE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL	217
4.3.1 JUAN VILLAMÓN PRO	218
4.3.2 LUIS RODRÍGUEZ COBOS.....	221
4.3.3 AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS.....	224
4.3.4 PEDRO BELAUNDE MARTÍNEZ	227
4.3.5 JUAN FERNANDO JARA GARAY.....	229
4.3.6 MANUEL CUADRA.....	230
4.3.7 JOSÉ LUIS BEINGOLEA DEL CARPIO.....	232
4.3.8 WILEY LUDENA URQUIZO	234
4.4 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA FASE DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL.....	235
4.4.1 ÁLVARO GONZÁLEZ QUIJANO	235
4.4.2 LUIS SOLARI LAZARTE.....	236
4.4.3 MANUEL RUIZ BLANCO	238
4.4.4 JUAN CARLOS DOBLADO TOSIO.....	239

4.4.5 SYRA ÁLVAREZ ORTEGA	242
4.4.6 LUIS JIMÉNEZ CAMPOS.....	243
4.4.7 ELIO MARTUCCELLI CASANOVA	244
CAPÍTULO 5.....	258
CONCLUSIONES	258
5.1 CONCLUSIÓN PARCIAL 1	258
5.1.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS A.....	258
5.1.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 1	259
5.2 CONCLUSIÓN PARCIAL 2.....	259
5.2.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS B.....	259
5.2.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 2	261
5.3 CONCLUSIÓN PARCIAL 3.....	261
5.3.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS C.....	261
5.3.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 3	262
5.4 CONCLUSIÓN PARCIAL 4.....	262
5.4.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS D.....	262
5.4.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 4	263
5.5 CONCLUSIÓN PARCIAL 5.....	263
5.5.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS E.....	263
5.5.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 5	264
5.6 CONCLUSIÓN GENERAL.....	264
5.6.1 CONTRASTACIÓN DE LA HIPÓTESIS GLOBAL.....	264
5.6.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN GLOBAL.....	265
CAPÍTULO 6.....	266
RECOMENDACIONES	266
6.1 RECOMENDACIONES PARCIALES SOBRE NUEVOS CAMPOS DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ.....	266
6.1.1 RECOMENDACIÓN PARCIAL 1	266
6.1.2 RECOMENDACIÓN PARCIAL 2	266
6.1.3 RECOMENDACIÓN PARCIAL 3	266
6.1.4 RECOMENDACIÓN PARCIAL 4	266
6.1.5 RECOMENDACIÓN PARCIAL 5	266
6.2 RECOMENDACIÓN GENERAL SOBRE NUEVOS CAMPOS DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ	266
CAPÍTULO 7.....	267
BIBLIOGRAFÍA	267
ANEXO 1 LOS ARQUITECTOS	285
A. GENERACIÓN FORMATIVA	285
A.1 HECTOR VELARDE BERGMAN	285
A.2 EMILIO HARTH-TERRÉ.....	285
B. GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL	286
B.1 FERNANDO BELAÚNDE TERRY	286
B.2 LUIS MIRÓ QUESADA GARLAND.....	287
B.3 JOSÉ GARCÍA BRYCE	287
B.4 JOSÉ BENTÍN DIEZ CANSECO	287
B.5 RAMÓN GUTIÉRREZ	288
C. GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL.....	288
C.1 JUAN VILLAMÓN PRO.....	288
C.2 LUIS RODRÍGUEZ COBOS	288
C.3 AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS.....	289
C.4 PEDRO BELAÚNDE MARTÍNEZ.....	289
C.5 FERNANDO JARA GARAY	289
C.6 JOSÉ LUIS BEINGOLEA DEL CARPIO.....	289
C.7 WILEY LUDEÑA URQUIZO.....	290
D. GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL.....	290
D.1 ÁLVARO GONZÁLEZ QUIJANO.....	290
D.2 LUIS SOLARI LAZARTE	290
D.3 MANUEL RUIZ BLANCO	291

D.4 JUAN CARLOS DOBLADO	291
D.5 SYRA ALVAREZ ORTEGA.....	291
D.6 LUIS JIMÉNEZ CAMPOS	291
D.7 ELIO MARTUCCELLI CASANOVA	292

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. ESQUEMA GENERAL DE LA TESIS.....	13
FIGURA 2. CRITERIOS PARA LA CLASIFICACIÓN DE LAS FUENTES HISTÓRICAS	42
FIGURA 3. ESTRUCTURA PROPUESTA PARA EL ESTUDIO HISTÓRICO DE LA UNIDAD CULTURAL DEFINIDA POR EL SABER ARQUITECTÓNICO	49
FIGURA 4. LA TIPOLOGÍA COMO INSTRUMENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA	51
FIGURA 5. HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA. ESTRUCTURA TEMÁTICA	86
FIGURA 6. ARQUITECTURA Y SUBDESARROLLO EN AMÉRICA LATINA. ESTRUCTURA TEMÁTICA.....	89
FIGURA 7. TEORÍA Y ESTRATEGIAS HISTORIOGRÁFICAS. ESTRUCTURA TEMÁTICA	91
FIGURA 8. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA 1960-80. ESTRUCTURA TEMÁTICA	92
FIGURA 9. IDEAS Y ARQUITECTURA EN EL PERÚ DEL SIGLO XX. TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN EL PERÚ. MOMENTO DE LAS IDEAS	96
FIGURA 10. ESTRUCTURA TEMÁTICA DE <i>ARQUITECTURA PERUANA</i>	119
FIGURA 11. LOS MÉTODOS DE LA HISTORIA	149
FIGURA 12. METODOLOGÍAS HISTORIOGRÁFICAS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN LA MODERNIDAD	151
FIGURA 13. ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1945	156
FIGURA 14. ARQUITECTURA MODERNA DESPUÉS DE 1945	157
FIGURA 15. VIVIENDA COLECTIVA EN LIMA (1535-1940)	168
FIGURA 16. ARQUITECTURA PERUANA CONTEMPORÁNEA: ESCRITOS Y CONVERSACIONES	169
FIGURA 17. LA ORGANIZACIÓN DE LA FORMACIÓN EN ARQUITECTURA EN EL PERÚ	170
FIGURA 18. RAFAEL MARQUINA ARQUITECTO	171
FIGURA 19. ARQUITECTURA PARA UNA CIUDAD FRAGMENTADA	172
FIGURA 20. ILUSIONES A OSCURAS, CINES EN LIMA: CARPAS, GRANDES SALAS Y MULTICINES 1897-2007	172
FIGURA 21. CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN SEGÚN ARÓSTEGUI	173
FIGURA 22. TESTIMONIO Y REFLEXIONES: INICIOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LIMA	176
FIGURA 23. LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA	178
FIGURA 24. ENRIQUE SEOANE: UNA BÚSQUEDA DE RAÍCES PERUANAS	179
FIGURA 25. HÉCTOR VELARDE	180
FIGURA 26. LA TÉCNICA DE EXPOSICIÓN EN ARQUITECTURA LIMEÑA: PAISAJES DE UNA UTOPIA	181
FIGURA 27. EL ALMA, EL TIEMPO, LAS COSAS: REFLEXIONES EN TORNO A LA MODERNIDAD	184
FIGURA 28. EL SITIO, EL CIELO, LAS AFUERAS: TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA	185
FIGURA 29. BREVE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA	185
FIGURA 30. HISTORIOGRAFÍA LATINOAMERICANA RECIENTE	194
FIGURA 31. PERIODIZACIÓN DE <i>150 AÑOS DE ARQUITECTURA PERUANA</i>	214
FIGURA 32. LA ESTRUCTURA DE: <i>LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA</i>	214
FIGURA 33. LOS OBJETOS DE CONOCIMIENTO EN EL CAMPO DEL SISTEMA ARQUITECTURAL	235

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. MATRIZ PARA PLANTEAR SUBHIPÓTESIS Y LA HIPÓTESIS GLOBAL FACTUAL EXPLICATIVA CON EL LLENADO COMPLETO	105
TABLA 2. ARQUITECTOS SEGÚN GENERACIONES CUYA OBRA HISTORIOGRÁFICA HA SIDO ESTUDIADA ..	106
TABLA 3. SELECCIÓN DE TÉCNICAS, INSTRUMENTOS, INFORMANTE O FUENTE PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS	107

INTRODUCCIÓN

El tema que se plantea estudiar está dirigido a investigar la visión de los arquitectos sobre la historia de la arquitectura moderna en el Perú. Se entiende que el presente trabajo se desenvuelve en el terreno de las ideas. Por ello no solo se debe recurrir a las historias sino también a toda la información disponible ya sea en artículos, obras arquitectónicas, la vida de los arquitectos, el testimonio de sus contemporáneos, las ideas de su tiempo y el pensamiento de su generación. Asimismo, se entiende que se han tomado las historias más representativas por su nivel de influencia, importancia y disposición de textos en el mercado de libros. Sin embargo, es preciso aclarar que en nuestro medio no se gestó la arquitectura moderna, sino que fue una influencia que llegó de la mano con la industrialización del Perú. Por ello, no se puede afirmar que hubieron textos especializados en la historia de la arquitectura moderna, ni operativos, ni críticos, ni indiferentes.

Hubo que buscar las ideas, en todo aquello que representara una información importante o una actitud frente a determinados problemas de la realidad nacional. Los textos escogidos, que pueden verse en la Tabla 2. “Arquitectos según generaciones cuya obra historiográfica ha sido estudiada”, son pocos, pero sobre todo, representativos de las principales tendencias historiográficas que puedan encontrarse sobre arquitectura moderna en el Perú. También se ha tomado en consideración, el impacto que estas historias han tenido en la formación de la percepción colectiva sobre la arquitectura moderna. Los textos corresponden a arquitectos tales como Velarde, Harth-Terré, Fernando Belaúnde, Miró Quesada, García Bryce, Bentín, Gutiérrez, Villamón, Rodríguez Cobos, Ortiz de Zevallos, Pedro Belaúnde, Jara, Cuadra, Beingolea, Ludeña, González, Solari, Ruiz, Doblado, Álvarez, Jiménez, Santibáñez y Martuccelli. Si bien con ellos no se tendría todo el abanico de la interpretación histórica de la arquitectura moderna en el Perú, sí se pueden extraer los planteamientos que considero más significativos desde el punto de vista estructural o histórico. La representatividad no se ha definido en cuanto al momento, el lugar, el tema o la tipología arquitectónica estudiada. Su determinación tiene que ver principalmente con sus planteamientos teóricos. Esto explica la ausencia de algunos o la presencia de otros o la repetición de alguna tendencia historiográfica. Tomar otros criterios de selección, hubiera provocado hacer crecer innecesariamente la muestra de estudio.

Se ha incluido por ejemplo la obra de Víctor Mejía Ticona (2007), que es una obra sobre la historia de los locales de cine, hace énfasis en aquella tipología y desarrolla ese tema de manera excepcional. Sin embargo, dentro de esta clasificación no se ha incluido la obra de Miguel Angel Vidal (2004), excelente estudio sobre la tipología de templos cristianos modernos, por tratarse de un estudio de un uso no necesariamente de la modernidad. De otro lado, hubiese sido interesante estudiar a Eduardo Figari (1978) sobre sus indagaciones acerca de la Agrupación Espacio, pero esto será tema de un próximo estudio sobre la modernidad que se piensa realizar en otro contexto académico; sin embargo, sus apreciaciones se han tomado en cuenta en el capítulo 4, Análisis y Discusión de la Realidad respecto al Marco Referencial.

Para el propósito del presente estudio se ha periodizado la presencia de los arquitectos en cuatro grupos utilizando el concepto de ‘generaciones’ tal como lo planteara José Ortega y Gasset (2010):

Una generación es una variedad humana, en el sentido riguroso que dan a este término los naturalistas. Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuerza de contemporáneos, se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más violenta contraposición de los *pro* y los *anti* descubre fácilmente la mirada una común filigrana. Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien, se parecen más todavía. El reaccionario y el revolucionario del siglo XIX son mucho más afines entre sí que cualquiera de ellos con cualquiera de nosotros. Y es que, blancos o negros, pertenecen a una misma especie, y en nosotros, negros o blancos, se inicia otra distinta. (p. 67)

Sobre el modo al afrontar el estudio de las ideas sugiere el mismo Ortega y Gasset (1933):

La realidad de la vida consiste, pues, no en lo que es para quien desde fuera la ve, sino en lo que es para quien desde dentro de ella la es, para el que se la va viviendo mientras y en tanto que la vive. De aquí que conocer otra vida que no es la nuestra obliga a intentar verla no desde nosotros, sino desde ella misma, desde el sujeto que la vive. (p. 2)

De acuerdo a este concepto de ‘generación’ y para los propósitos de esta tesis, la visión de los arquitectos sobre la historia de la arquitectura ha tenido cuatro momentos: la *generación formativa*, la *generación de la*

consolidación del campo profesional del arquitecto, la generación de la preocupación por el debate social y la generación de la dispersión conceptual.

La generación formativa planteó los fundamentos de la historia moderna de la arquitectura moderna en el Perú; es decir, hubo en esta generación más una propuesta de cómo hacer la moderna historia de la arquitectura que una historia de la arquitectura moderna. Estos fundamentos programáticos destacaban las virtudes del movimiento moderno comparándolo con las propuestas tradicionales o académicas derivadas de la *École des Beaux Arts* de París que ellos mismos hacían pero que no deslindaban completamente. Por sus fines, era una historia “operativa”. La influencia de Choisy y Fletcher es notoria.

En la generación de la consolidación del campo profesional del arquitecto se tiene un afianzamiento de la arquitectura moderna que tiene su correlato en la institucionalización de la profesión ¹, en la fundación de la primera escuela de arquitectos y en la formación de empresas afines al rubro. Coincide con la segunda modernidad económica y social en el país. La arquitectura moderna, por muchas razones –una de ellas la económica–, desplaza a las otras propuestas de su tiempo: la arquitectura neocolonial, neoperuana y neoinca.

La generación de la preocupación por el debate social es un momento en que los arquitectos se ven influenciados por los eventos sociales de mayo de 1968 ² y proponen alternativas para la solución de los problemas del país desde la arquitectura. Se continúan en cierta medida las ideas de la generación anterior y se proyecta la arquitectura como la profesión que organiza el espacio nacional para el desarrollo socioeconómico.

La generación de la dispersión conceptual o de la influencia posmoderna, denota que el objeto de estudio en la historiografía arquitectónica adquiere riqueza y la historia de la arquitectura se libra de las ideologías que estuvieron presentes en los dos momentos anteriores. La arquitectura como *praxis* se aproxima a su historia.

En los dos primeros momentos, la visión de los arquitectos estuvo dirigida a convalidar los principios de la arquitectura moderna y a destacar sus atributos. Sin embargo, la propuesta estilística moderna tuvo una seria confrontación con el estilo neocolonial y neoperuano, antes de imponerse definitivamente. Hubo dudas al momento de adoptar la arquitectura moderna y la arquitectura peruana se planteó como producto del sincretismo entre lo occidental y lo autóctono.

El tercer momento fue crítico de la arquitectura moderna y el cuarto, más escéptico que creyente. La arquitectura moderna propuso incorporar en su acervo las propuestas de sus críticos. Por su lado, la historia de la arquitectura buscó nuevos horizontes de estudio, que trascienden el objeto arquitectónico y explora otras temáticas, como la enseñanza en arquitectura en el Perú, la tipología arquitectónica o los aspectos filosóficos en la arquitectura.

La presente investigación pretende por ello, analizar la historia de la arquitectura moderna en el Perú en la visión de los arquitectos; con respecto a un Marco Referencial que integre los conceptos de modernidad, sociedad, historia de la arquitectura y arquitectura; mediante un análisis predominantemente cualitativo, con el propósito de identificar las causas de cada parte del problema; de tal manera que tengamos base para proponer algunas conclusiones y recomendaciones para el estudio de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.³ De la experiencia que se puede desprender de las diferentes lecturas sobre el tema, se piensa que teoría e historia se basan en una estructura única y cohesiva, que historia e historia de la arquitectura son una sola unidad, y que los cambios sociales y arquitectónicos están indisolublemente unidos.

En el trazado de este panorama, se piensa que la Historia de la Arquitectura Moderna en el Perú, vista a través de la visión de los arquitectos y escrita por ellos como articulistas en diferentes medios de comunicación, autores de libros sobre historia de la arquitectura o docentes en este campo de la profesión, ejerció notable influencia en el imaginario de la arquitectura en el Perú. En este sentido, los arquitectos desarrollaron valiosos aportes a la formación de la teoría y la conciencia arquitectónica en el país; sin embargo también hubo, como es natural, serias limitaciones en su interpretación que se dieron entre otras causas por la cercanía al surgimiento de lo moderno en arquitectura, eventuales discrepancias teóricas entre tendencias arquitectónicas en boga, distorsiones en la interpretación de lo moderno en la arquitectura, empirismos aplicativos al tomar conceptos de una historiografía diferente a la concreta realidad peruana o algunas otras deficiencias propias de su formación profesional que pudieran existir al interior de la historia narrada por los arquitectos, pues no habían sido formados como historiadores.

Esta tesis de ninguna manera propone la verdadera historia de la arquitectura moderna, simplemente pretende examinar el discurso de los arquitectos que han hecho historia de la arquitectura moderna; incluso de aquellos que no se sentían atraídos por la misma, pero que en sus planteamientos teóricos llevaban una

idea particular sobre la arquitectura en el Perú. Un discurso histórico que configura una práctica reflexiva que sistemáticamente configura los objetos de los que habla.

En este orden de ideas el documento que se ofrece al lector se ha organizado en tres partes: la primera Fundamentación, la segunda Metodología y la tercera Resultados. En la Fundamentación se expone el Marco Referencial; en la Metodología, el Planteamiento Metodológico; y en los Resultados, la Situación de los Planteamientos Teóricos, Tendencias Historiográficas, Métodos y Técnicas, el Análisis y Discusión de la realidad respecto al Marco Referencial, y las Conclusiones y Recomendaciones. Se completa el documento con la bibliografía y el Anexo 1 sobre los Arquitectos (Ver Figura 1).

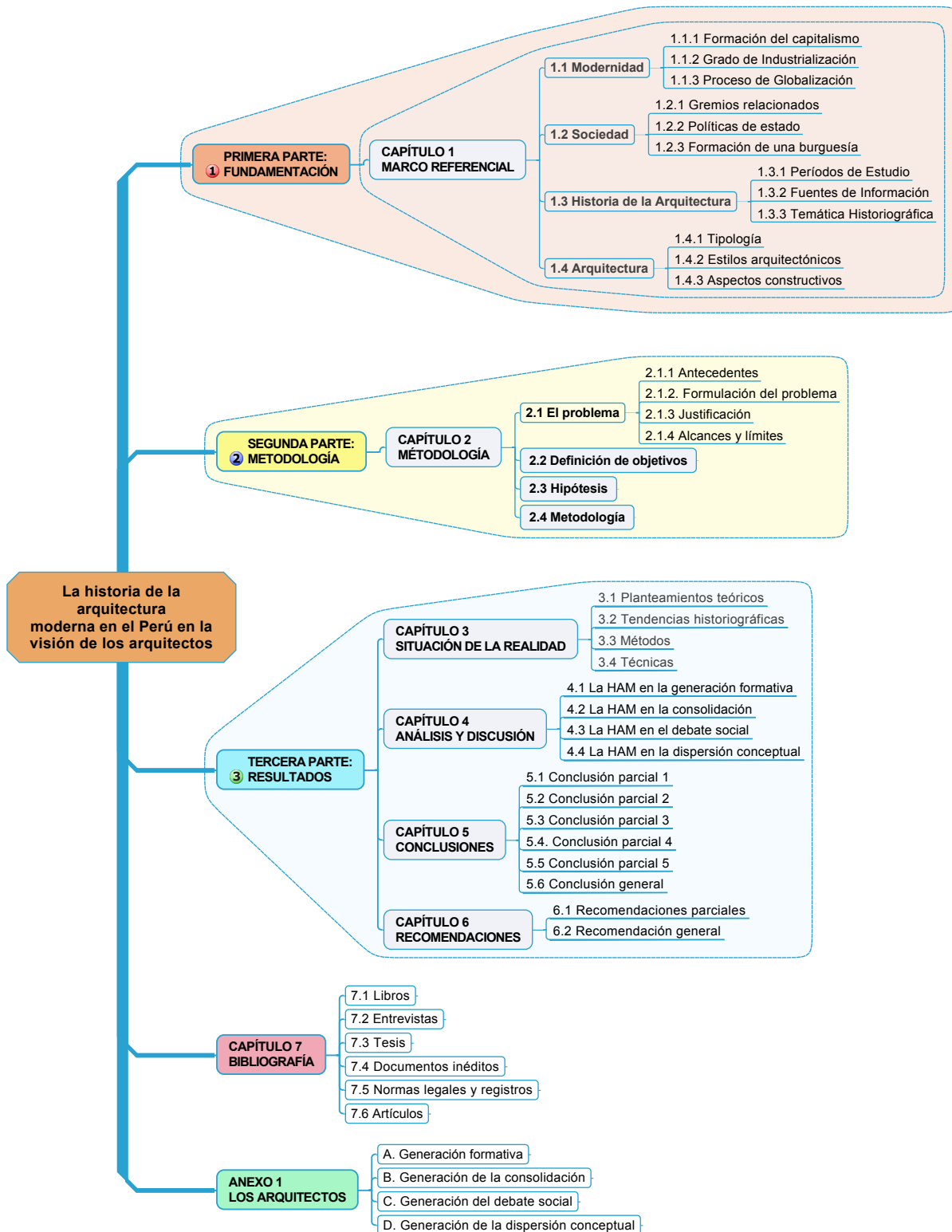


Figura 1. Esquema general de la tesis. Fuente: Elaboración propia, 2019.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ La institucionalización de la profesión involucra: el ejercicio propiamente dicho, la enseñanza de la arquitectura en el Perú, la fundación de la sociedad de arquitectos, y la participación de los arquitectos en la sociedad civil a través de los partidos políticos y posteriormente en el gobierno.

² Ver Mayo Francés o Mayo del 68 en literatura especializada.

³ Uno de los antecedentes más conspicuos que llevó a plantear el presente trabajo fue, entre otros, la siguiente apreciación: “La historiografía arquitectónica, en efecto, fue separándose progresiva y definitivamente de la del arte, hasta constituirse, en el presente siglo, un dominio específico de investigación... En tanto que la historiografía latinoamericana, en gran parte asumida en el pasado reciente por historiadores del arte, requiere aún de muchos esfuerzos para emprender un camino propio y eliminar errores” (Waisman, 1993: 27). Pero la idea más temprana para este trabajo surge a mediados de la primera década pasada cuando en una conversación en la biblioteca del local del posgrado de arquitectura, en el jirón Recavarren de Miraflores, el Dr. José Ignacio López Soria me sugiere leer “La historia en el Perú” de José de la Riva Agüero, texto que fue tesis de doctorado y una de las primeras en el género historiográfico en América Latina. Blas Valera, el Inca Garcilazo de la Vega, Fray Juan Meléndez, Antonio de la Calancha, Pedro Peralta, Manuel de Mendiburu, Mariano Felipe Paz Soldán y Sebastián Lorente eran los personajes estudiados.

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACIÓN

"Espero que esto contente a quienes todavía creen que el oficio de historiador sólo se limita a desempolvar viejos papeles y no a manejar ideas" (Bonilla, 1984, p. 14).

"Pareciera que en el Perú el escribir la historia de ciertos problemas estuviera reservado –para utilizar una deliciosa palabra campesina– a los allegados de quienes hasta hoy se encargaron de registrarla" (Bonilla, 1984, p. 14).

"... este libro provocará tal vez una decepción en el lector que abra sus páginas con la intención de encontrar la verdadera o la auténtica historia del Perú de la época del guano. Yo pido disculpas por ello. La veracidad y la autenticidad, en el sentido que usualmente se otorga a estos términos, pertenecen al dominio de la Moral y no de la Historia" (Bonilla, 1984, p. 15).

"Era necesario que formulara estas consideraciones en el umbral de este libro porque no creo que el oficio de historiador consista en dialogar con los muertos. Al contrario. Es un oficio profundo y genuinamente comprometido con los dramas y las crisis de su sociedad" (Bonilla, 1984, p. 15).

CAPÍTULO 1

MARCO REFERENCIAL

CUATRO CONCEPTOS NECESARIOS PARA ANALIZAR LA VISIÓN DE LOS ARQUITECTOS EN EL PERÚ

El marco referencial del presente trabajo está compuesto de cuatro factores: modernidad, sociedad, historia de la arquitectura y arquitectura. Este marco referencial será el modelo con el cual se contrastará la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú en la visión de los arquitectos. Se planteó así, porque se considera que la modernidad es la etapa histórica dentro de la cual se desenvuelve el objeto de estudio; la sociedad es quién produce la arquitectura y tiene un acontecer histórico; la historia de la arquitectura es producto de los intereses por explicar la evolución de sus ideas, sus conflictos y proyecciones; y finalmente, la arquitectura es la expresión cultural de una sociedad, cuya idea va formándose y evolucionando en el tiempo.

Cada uno de estos factores consta de subfactores que tratan de abarcar los ámbitos necesarios para construir este modelo de comparación. Se trata de un conjunto de ideas y conceptos que se dan por establecidos, aunque en algunos casos se hacen ciertas acotaciones.

1.1 LA MODERNIDAD

LA MODERNIDAD EN EL PERÚ Y EL DEBATE ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

La primera modernidad en el Perú se inicia a principios del siglo XX y para nuestro análisis este factor se compone de tres subfactores: formación del capitalismo, grado de industrialización y proceso de globalización.

Se piensa la modernidad como la etapa histórica de la humanidad que para algunos se inicia a mediados del siglo XVIII como respuesta al *antiguo régimen* y toma la razón como la base fundamental para analizar la realidad.¹

El concepto de *modernidad* es europeo por nacimiento, aunque por ello no se descarta el hecho de que diferentes modernidades en el mundo pudieran haber estado en germinación al mismo tiempo. El caso es que el concepto de modernidad que se maneja por convención parte de la influencia del mundo occidental, y su difusión particularmente en el Perú, se hizo y se hace a lo largo de su historia desde que se tomó contacto con Occidente. Por esta razón la visión de la modernidad se hace desde Occidente, ante esto Urbano (1991) expone:

... el discurso filosófico de la modernidad es algo que concierne a las tripas de occidente (Wellmer, 1988). Clara e unívocamente a occidente europeo. Es su hijo. Lo es así como Marx, así como Lenin y tanto y como fue negro Lumumba, y judío el muerto y resucitado Jesucristo. Que no haya malentendidos sobre ello. Y que tampoco por ello haya desdichados. (pp. XI-XII)

Pese a la característica occidental de la modernidad, existen diversas apreciaciones sobre su presencia en diferentes latitudes del mundo, aspecto que pasaría a formar parte de la modernidad como problema. Pero siempre la modernidad lleva dentro de sí el principio de la racionalidad definido por Weber y posteriormente enunciado por Habermas (como se citó en Urbano, 1991) y por ello deja tras de sí la *trascendencia* como explicación del mundo.²

La modernidad según Habermas (como se citó en Urbano, 1991) se puede introducir en el conocimiento y en el espacio social mediante la *acción comunicativa*. Para el presente estudio y coincidiendo con Habermas, la acción comunicativa se daría a través de las ideas sobre historia que cada discurso histórico plantea.³

Otra idea es la de Agnes Heller, quien sostiene que son dos los elementos constitutivos de la modernidad: el primero es la coexistencia de las tres lógicas (la del capitalismo, la de industrialización y la de democracia) y el segundo el 'proyecto universalizador' que es inherente al mundo occidental moderno (como se citó en López Soria, 1991, p. 55).

Sobre la materialización de la modernidad, la ciudad sería el territorio de aquella porque es el lugar de la convivencia humana por excelencia.⁴ En la ciudad se dan los elementos más importantes de la modernidad tales como la democracia, la producción industrial, el trabajo, el desarrollo personal y aún los más perversos como la discriminación, la explotación, la injusticia. Pero la ciudad contemporánea no existiría sino hubiera organizaciones político-administrativas aún más complejas como el Estado-nación y las ahora denominadas grandes regiones económicas. Existiría en consecuencia una relación muy estrecha entre estos grandes espacios institucionales (Estado-nación y región económica) y la ciudad. Sobre los espacios institucionales de la modernidad, es decir sobre el territorio donde se producen los fenómenos modernos, Ugo Pipitone (2003) plantea la relación entre la secuencia evolutiva de las organizaciones políticas y sociales con el espacio geográfico, relación que se materializa en las ciudades, en las naciones y en las grandes regiones económicas o bloques económicos del mundo contemporáneo. Pero finalmente es la ciudad el lugar en donde se desarrolla la arquitectura y por ende su historia.⁵

Pero esta situación no excluye de ninguna manera la importancia que podría mantener la ciudad o la nación, espacios muy ligados a la arquitectura y a su historia. Solo que el manejo de la ciudad se hace cada vez más complejo. La idea es que un nuevo protagonista surge para absorber las funciones que la ciudad o la nación no han resuelto o no pueden resolver, por tratarse de asuntos que incumben a más de un país, asuntos multinacionales, como por ejemplo, problemas derivados del tráfico de drogas, proyectos energéticos de gran envergadura, políticas de conservación ambiental e integración comercial. Es evidente "... la incompatibilidad del estado nacional, como orden político-territorial con un futuro de crecientes interdependencias y problemas globales que empujan hacia la construcción de nuevos y mayores sentidos de pertenencia" (Pipitone, 2003, p. 7). Estas interdependencias son llevadas al campo de la historia a través de las influencias culturales que también se dan en el campo de la historia de la arquitectura. Algunos conocen este fenómeno como *globalización*. En este sentido involucramos las ideas de Pipitone.

Sobre la modernidad en los Andes, caso particular del Perú como país andino, López Soria (1991)⁶ presenta una puesta al día sobre el tema, que dice trascender a las ciencias sociales, entre ellas la historia. Una de las novedades se manifiesta en la nueva historia relacionada con la Escuela de los Annales.

El hecho es, que el Perú no es ajeno a lo que sucede en el mundo y que la modernidad es un fenómeno que nos pertenece y por el cual somos pertenecidos. Por ello, el cómo influye la modernidad en la arquitectura sería un justificado tema de estudio.⁷

Este debate sobre la modernidad en el Perú se plantea lícitamente y tiene que ver con la arquitectura como una expresión cultural, más allá del concepto clásico que se maneja frecuentemente: el arte de proyectar y construir. Hablar sobre arquitectura ahora es discutir sobre hábitat y territorio, lo cual trae de inmediato a colación su historia, su teoría y su práctica. Según López Soria (1991), "... la trascendencia del debate, tiene que ver no sólo con el presente y el futuro de las ciencias sociales, sino con la ética y el derecho, la política y las artes, y hasta con la vida cotidiana" (p. 59).

Pese a la presencia de otros síntomas denominados gestos posmodernos, la importancia sobre el estudio de la modernidad subsiste y es necesaria. Aunque por la década de los noventa, tiempo en que se dió el debate

sobre la modernidad en los Andes, se daba con fuerza una corriente neoliberal que ventilaba todos los aspectos del conocimiento humano con el fin de implantar criterios de optimización del rendimiento.⁸

Por ahora, el análisis de la modernidad en el Perú contemporáneo todavía tiene pendiente un estudio más profundo sobre la acción comunicativa de Habermas o la modernidad de Heller y serán para López Soria, posiciones notables a tomar en cuenta para ver la poca trascendencia del discurso neoliberal y el envejecimiento del discurso de emancipación. Por ello advierte:

Una lectura atenta no sólo de Habermas y Heller sino de los propios postestructuralistas franceses, como Foucault y Lyotard [cursivas añadidas], nos ayudará, sin duda, a caer en la cuenta de la chatura teórica del discurso político neoliberal, pero nos permitirá también advertir el envejecimiento de aquellos discursos políticos que se presentan entre nosotros con la pretensión de ser portadores de la emancipación. (López Soria, 1991, p. 59)

Corrientemente en el Perú, la modernidad se ha reducido a una modernización en sus procesos sociales. Efectivamente, la modernidad en el Perú no tocó la democracia representativa, la libre competencia en el campo económico y la igualdad ante la ley en el campo jurídico. El acceso a la cultura y a la educación no fue un proceso homogéneo que se diera en el país. La descentralización de las decisiones y las vías de comunicación hacia el interior no fueron factores que facilitarían una mayor integración nacional. La modernización del aparato productivo solo apareció en el sector primario exportador. El *modernismo* no fue suficiente, quedaron muchas cargas de la ideología colonial en todos los campos del conocimiento humano.⁹

Aunque para algunos como López Soria, las causas de la inviabilidad del proyecto moderno se debe al desencuentro entre el discurso de la libertad y el discurso del bienestar "... que hacen que, en nuestro medio, no se produzca la complementación de los dos discursos y que, consiguientemente, el proyecto de la modernidad occidental nazca y se desarrolle de manera defectiva tanto en su enunciación como en su realización" (López Soria, 2001, p. 53). Lo cierto es que este planteamiento también contribuye a explicar las características de la arquitectura moderna en el Perú.¹⁰

Y es así que "... la modernidad occidental no se constituye en un proyecto que, desvinculado de sus orígenes, pueda ser abstraído en su totalidad y transportado, de grado fuerza, a otro contexto" (López Soria, 2001, p. 54). Lo que equivale a decir que el proyecto moderno debe germinar en un medio que le otorgue sus propias matices pero conservando sus características fundamentales de justicia y libertad.

En consecuencia el proyecto moderno para López Soria es inviable en el Perú de ahora, no es posible y correspondería decirle adiós; pero siendo parte de nuestro pasado necesitamos volver a él para nuestro propio cercioramiento.¹¹

Pensar la modernidad en el Perú trae a colación el tema de la tradición como su antecedente más inmediato, sea indigenista, hispánica o mestiza. Este es un tema que ha generado mucho debate a la hora de plantear el futuro de la arquitectura en el Perú, sobre todo en el tema de la identidad arquitectónica. Tradición y modernidad son conceptos que adquieren singular importancia en la discusión teórica sobre la modernidad y sobre estos conceptos se traerán algunas ideas. Al respecto Sobrevilla y Belaúnde Martínez (1994) sostienen:¹²

...que la pregunta por la tradición y modernidad en la cultura y sociedad peruanas puede dar lugar a dos respuestas polarizadas: que se opte por la tradición, eligiéndose el pasado como futuro; o que se decida por la modernidad occidental, apostándose por un porvenir desarraigado del pretérito. En un caso el país no podría afrontar los retos del mundo contemporáneo, y en el otro perdería su identidad. Frente a esta aporía... [Sobrevilla] sostuvo que es a partir de una afirmación de nuestras propias tradiciones como hay que asumir lo nuevo: solo así podremos seguir siendo nosotros mismos, sin perdernos, pero al mismo tiempo sin renunciar a lo nuevo y ajeno valioso... [cursivas añadidas]. (p. 10)

¿Cuáles serían nuestras propias tradiciones?. Si se piensa que este debate todavía está inconcluso, la posición de Sobrevilla resultaría deleznable. Una alternativa es que modernidad y tradición pueden convivir pacíficamente, ¿pero realmente podrían convivir?.

En la conferencia "Tradición y modernidad en la pintura latinoamericana" (1992), Fernando de Szyszlo comenta la modernidad como la tradición de la ruptura, y el hecho sorprendente y paradójico del arte colonial y republicano (Sobrevilla y Belaúnde Martínez, 1994).¹³

Belaúnde Martínez (1994), acerca del conflicto entre la tradición y lo nuevo transita por el camino de la modernidad apropiada, una posición ya conocida en la arquitectura latinoamericana.¹⁴

Según Cancino (2003)¹⁵, en la perspectiva de la discusión entre tradición y modernidad, también planteada por Beláunde y Sobrevilla, se lee "... uno de los ejes articuladores del discurso intelectual, desde el período de construcción de los estados nacionales y de los imaginarios e identidades nacionales desde mediados del siglo XIX".

La 'Modernidad' en América ha sido uno de los ejes de reflexión de los historiadores latinoamericanistas. Sin embargo, "... el polo antagónico de este discurso, la 'Tradicición' aparece oculta, no expresada, desdibujada, como un supuesto que no requiere una teorización. La 'Tradicición' es leída en esta perspectiva como la negatividad de la 'Modernidad' " (Cancino, 2003, pp- 1-2).

La 'Modernidad' como la caracteriza Cancino (2003) y como se ha visto al inicio de este capítulo, fue el movimiento filosófico que irrumpió en la Francia pre-revolucionaria del siglo XVIII que situó al individuo al centro de su atención. El pensamiento ilustrado y el liberalismo son dos características de la modernidad.¹⁶

Surge en la modernidad la idea de cambio histórico o de progreso indefinido. Se le otorga "... a la razón a la ciencia y a la tecnología, la función de construir un orden político y social y un Estado racional que permitiría a los hombres alcanzar la felicidad, la plenitud humana..." (Cancino, 2003, p. 3). Se postuló un orden internacional regulado por la racionalidad de las leyes y se asumió un carácter universal al tomar al mundo como 'Humanidad', espacio donde no habría distinciones de razas ni credos.¹⁷

Las dos tendencias que se han derivado del proyecto moderno, el marxismo y el capitalismo, tienen sus antecedentes en la concepción de la razón instrumental. La modernidad, a diferencia del antiguo régimen, funda sus explicaciones en la causalidad objetiva. El cambio más significativo en el aspecto simbólico, ligado al arte, se dio en la esfera de la religión, que pasa del espacio público al espacio privado como consecuencia de la secularización del mundo (Cancino, 2003).¹⁸

La 'Tradicición' ¹⁹en cambio se le ha caracterizado como todo lo contrario a la modernidad. Sería el polo negativo: ignorancia, prejuicio, superstición y actitudes del pasado remoto. Es preciso destacar que si no hubiera existido la tradición, la modernidad no hubiera nacido. Pero al discurso sobre la tradición generalmente se le atribuye el retraso y la postración. Fascinados por las nuevas ideas, el mundo creyó a ciegas en la modernidad apartándose de la historia, sin reflexionar que aquellas ideas se dan en un proceso continuo y que toman largas fases para llevarse a cabo.²⁰

Una razón que apunta a favor de la tradición es que el individuo "... no puede renunciar a su historia, porque ella es parte sustantiva de su ser..." (Cancino, 2003, p. 5). En sentido ampliado, un pueblo o una sociedad tampoco puede renunciar a su pasado. Pero ese pasado, sobre todo en Latinoamérica, no es el pasado exclusivo y diferente de las clases dominantes, sino que es el pasado de la sociedad en su conjunto y pertenece a ella.²¹

La tradición es un antecedente necesario para proyectarse a la modernidad. Pero debe diferenciarse entre tradición y tradicionalismo. El tradicionalismo es una lectura fundamentalista y acrítica de la tradición. El tradicionalismo subsiste por los defectos y carencias de la propia modernidad. De la misma manera, el patrimonialismo en las instituciones auto denominadas modernas, existe por la supervivencia de estructuras y mentalidades arcaicas (Cancino, 2003).²²

Como explica Cancino (2003), se ha visto modernidad y tradición como las dos caras de una misma medalla. El concepto de modernidad que nace de su contradicción con la tradición, con el antiguo régimen, es revolucionario por sí mismo. Pero esta postura no puede llevarse a la práctica en forma ortodoxa, porque las mentalidades, en cada etapa de la evolución de las sociedades, se introducen en los nuevos paradigmas, de manera que se va formando un cúmulo de conocimientos y prácticas que caracterizan una nueva situación. Esta nueva situación es la que nos toca vivir, una modernidad acechada por la tradición, conviviendo en el mismo espacio. ¿Qué tradición nos ha tocado vivir en Latinoamérica? Para contestar a esta pregunta se tendrá que recurrir a los conceptos de multiculturalidad y tolerancia que se desprenden de una visión posmoderna de la diversidad cultural y variedad ideológica.

América Latina fue incorporada al mundo occidental en el siglo XV. Esta particular situación generó una relación de subordinación en todos los aspectos de la sociedad y de la vida cotidiana latinoamericana. No hubo, en América Latina, actitud alguna para incluir la tradición hispánica o autóctona de parte de las élites criollas que se encargaron en los primeros años de la independencia de la gestión del estado nacional. Esta situación produjo una mayor distancia entre tradición y modernidad. Una de las ideas que trata de explicar esta situación, es la modernidad incompleta y fascinada por los adelantos tecnológicos y una clase dirigente

que se resiste a perder los privilegios del poder económico heredado de la colonia, conformando muchas de ellas, asociaciones endogámicas basadas económicamente en la propiedad de la tierra.²³

Estas élites políticas y militares se habían formado en la matriz occidental, y a la tradición hispánica que ostentaban en el Perú incluyeron los pensamientos liberales, produciendo una extraña mezcla de ideas que no incluían a la tradición andina. De este modo impusieron una modernidad, de arriba hacia abajo, de gobernantes a gobernados, usando la coacción física e ideológica a través del sistema educativo. En la historia nacional, en la educación básica y universitaria y en el pensamiento educativo en general se transmiten los ideales de la élite a través de los sistemas de enseñanza:

Las élites criollas que asumieron el liderazgo de los movimientos de emancipación de la madre Patria, habían sido socializadas en las normas, códigos y sistemas de valores occidentales. La tradición hispánica jurídica, religiosa, y la cultura política de esa vertiente fue imbricada con los contenidos de la filosofía de la Ilustración a finales del siglo XVIII. Una extraña combinación de ideales liberales, racionalistas, y los conceptos centrales de esa tradición se articularon con la tradición hispánica.²⁴ *En este espacio ideológico, no hubo ningún componente referencial o alusión a la tradición cultural indígena. Los pueblos indígenas fueron imaginados como parte de un pasado remoto y heroico, en la gestación idealizada de la nacionalidad* [cursivas añadidas].²⁵ (Cancino, 2003, p. 5-6)²⁶

Se etiquetó la tradición con el epíteto de “tradicionalismo”, descartando la tradición religiosa y la tradición autóctona por una conciencia nacional. Sin embargo, no se vió la profunda simbiosis del imaginario indígena con el catolicismo. De cómo las tradiciones religiosas traídas por la iglesia fueron adaptadas al simbolismo de los pueblos del Perú.²⁷

La Tradición es entendida como pasado hispánico y la Tradición cultural de los pueblos autóctonos. Ambas dimensiones de la tradición son negadas y refutadas. *La verdadera historia comenzaba con la construcción del Estado Nacional y la ‘invención’ de la Nación* [cursivas añadidas]. El discurso religioso es percibido como ‘prejuicios’, supersticiones productos de la falta de difusión del método científico. Los pueblos indígenas son entendidos como expresiones o remanentes de la ‘barbarie’. (Cancino, 2003, p. 6)²⁸

Pero el proyecto de modernidad de las élites no terminó con la indiferencia por la diversidad cultural de los pueblos indígenas sino que se recurrió a la coacción física a través de la guerra contra aquellos pueblos denominados “salvajes” en aras de la civilización²⁹. Estos hechos iban acompañados de una amplia difusión de los “beneficios” de la modernidad a través de los medios de comunicación, que ya empezaban a dominar la opinión pública, y de algunas investigaciones académicas proclives a esta idea. Además se contó con la secularización del Estado y el reconocimiento de la familia como núcleo de la sociedad.³⁰

Además, el positivismo filosófico, como lo diría Enrique Castro Oyanguren (1920), fue el sarampión de los estudiantes y escritores de la época.³¹ El positivismo en el Perú fue diferente. En palabras de Augusto Salazar Bondy: “El positivismo peruano es, pues, un sistema de ideas amplio y ambiguo, un producto sui géneris de la cultura de un país en formación, marcado por la huella del subdesarrollo y la dependencia” (Salazar, 2013, p. 14).³²

Es cierto que hubo una lectura de la modernidad inserta en la tradición cultural. Pero por la ambigüedad de las ideas, la modernidad instalada derivó en un modernismo simple y llano.³³

Los modernos rechazaron toda vinculación con la tradición y por ello se enfrentaron a la cultura hispánica y a la tradición indígena. Pensaron la abstracción como método de análisis de la realidad, que los desvinculó por completo de las mayoritarias raíces andinas.

Ello explica que la Modernidad del siglo XIX y gran parte del siglo XX en América Latina, nunca llegó a realizarse. Fue una Modernidad incompleta, que asumió las adquisiciones tecnológicas, los avances científicos, que mostró la fascinación de las élites latinoamericanas por el progreso científico - tecnológico europeo, pero que no incorporó ni asumió, los valores, cultura política, en definitiva la democracia y el pluralismo de la Modernidad occidental. En la certera expresión de Jorge Larraín fue ésta una “Modernidad oligárquica” y en consecuencia excluyente [cursivas añadidas].³⁴ Los sectores populares y subalternos quedaron fuera del Estado y de la naciente sociedad civil. *Un común denominador del discurso y la praxis de la primera generación de pensadores latinoamericanos fue el rechazo en bloque a la cultura hispánica y a la tradición indígena* [cursivas añadidas]. (Cancino, 2003, pp. 7-8)³⁵

Se buscaron las apariencias de la modernidad que se adaptaron en un entorno de sociedad tradicional. La idea de progreso abarcó todos los campos del conocimiento humano y se descartó por última vez la conciliación entre tradición y modernidad. Se miró en el espejo europeo y posteriormente en el modelo norteamericano. Todavía suena la pregunta: ¿qué modernidad o qué camino seguimos?³⁶

En suma, se rechazó la tradición y se hizo de la abstracción el método de análisis por excelencia que apartó definitivamente al individuo latinoamericano y al peruano en particular de su concreta realidad, de su modernidad, de su historia, de su arquitectura.

1.1.1 FORMACIÓN DEL CAPITALISMO

EL CAPITALISMO HISTÓRICO, LOS GRANDES CICLOS EXPORTADORES Y LAS INSTITUCIONES

Las bases de la constitución del capitalismo en el Perú las podemos encontrar en los últimos años del virreinato, pasando por una república hipotecada al Imperio Británico y luego a los Estados Unidos de América. En cualquiera de las formas, ese capitalismo no tenía los orígenes ni los factores, similares al proceso europeo, menos aún las mismas causas. Esta modernidad diferente que se produjo en el país ha moldeado de alguna manera la arquitectura por múltiples razones, como por ejemplo: la formación del gusto; el establecimiento de las políticas nacionales de educación, vivienda e infraestructura que incidían a su vez en la formación de los arquitectos que necesitaba el país; las demandas ‘arquitectónicas’ de los diferentes estratos sociales; y la conformación del sector de la industria de la construcción, un sector tan importante que un país como Estados Unidos de América promovió la reactivación de su economía posbélica (la política del *New Deal*) mediante la construcción de viviendas.³⁷

El capitalismo se puede entender como la riqueza acumulada, pero un concepto más amplio que explica la reproducción del capital es el *capitalismo histórico* que sostiene que el capitalismo busca la auto expansión mediante la penetración en las estructuras sociales de producción para ponerlas a su servicio e involucrarlas en su objetivo primordial: la acumulación del capital.³⁸

Wallerstein (2006) sintetiza en las siguientes palabras el concepto de capitalismo: “Yo defino al capitalismo de una manera particular: como un sistema histórico definido por priorizar la acumulación incesante de capital” (p. 124).

Bajo este concepto de *capitalismo histórico* se trata de ver la economía peruana en el período de 1890 a 1977, que es un tramo que supera el período planteado para nuestro caso, pero que ayuda sobremanera a comprender el marco de la arquitectura moderna en el Perú. En este período se tiene **tres grandes ciclos exportadores**. El primer auge exportador se basó en el guano que se inició en 1830 y terminó con la Guerra del Pacífico; el segundo, se inicia en las últimas décadas del siglo XIX con una canasta variada de productos: algodón, azúcar, caucho, petróleo, cobre y plata, y termina con la crisis económica mundial de los años treinta. El tercer ciclo de exportaciones, va desde fines de la crisis de los treinta hasta la recesión mundial de mediados de los setenta, se basó inicialmente en los mismos productos del ciclo anterior pero inclinándose gradualmente en los años posteriores hacia productos pesqueros y mineros como cobre, plata, hierro, zinc y plomo (Thorp y Bertram, 1985, pp. 4-6). Estos grandes ciclos han marcado la economía peruana y su inserción al capitalismo mundial, pero ¿ha sido o es la economía peruana, capitalista?

Para José Carlos Mariátegui, la economía del Perú después de la Guerra del Pacífico, se organiza lentamente sobre bases menos pingües, pero más sólidas que las del guano y del salitre, siendo sus fases fundamentales expresadas en los siguientes hechos:

- 1) La aparición de la industria moderna...
- 2) La función del capital financiero...
- 3) El acortamiento de las distancias y el aumento del tráfico entre el Perú y Estados Unidos y Europa...
- 4) La gradual superación del poder británico por el poder norteamericano...
- 5) El desenvolvimiento de una clase capitalista, dentro de la cual cesa de prevalecer como antes la antigua aristocracia...
- 6) La ilusión del caucho...
- 7) Las sobreutilidades del período europeo...
- 8) La política de empréstitos. (2008, pp. 54-55)

Disculpando un examen prolijo, Mariátegui plantea la “definición esquemática de algunos rasgos esenciales de la formación y el desarrollo de la economía peruana” (2008, p. 55). Pero más interesante aún es su constatación final:

... que en el Perú actual coexisten elementos de tres economías diferentes. Bajo el régimen de economía feudal nacido de la Conquista subsisten en la sierra algunos residuos vivos todavía de la economía comunista indígena. En la costa, *sobre un suelo feudal, crece una economía burguesa que, por lo menos en su desarrollo mental, da la impresión de una economía retardada* [cursivas añadidas]. (2008, p. 56)

Sobre el arte literario y su relación con la burguesía peruana Mariátegui (2008) sostenía que la nueva clase dominante se hubiera expresado en la propuesta política de sus estadistas y en el arte, en la actitud de sus poetas, novelistas y críticos. Pero la República solo fue el dominio continuista de una clase social cortesana y patrimonialista, que hasta el día de hoy se puede ver en las actitudes de los líderes de las instituciones tutelares.³⁹

De las palabras de Mariátegui, tal parece ser que la economía peruana y su expresión artística y arquitectónica no fue capitalista, no fue moderna. Una de las condiciones del capitalismo es la existencia de individuos capitalistas, es decir una burguesía conformada por individuos que lleven en sí el espíritu del capitalismo, de ese *capitalismo histórico* que menciona Wallerstein, de la acumulación incesante de capital. Sobre este punto, Max Weber planteaba la siguiente pregunta: “¿qué serie de circunstancias ha determinado que sólo sea en Occidente donde hayan surgido ciertos sorprendentes hechos culturales ... los cuales parecen señalar un rumbo evolutivo de validez y alcance universal?” (Weber, 2006, p. 7).

Y su respuesta se concretó en lo siguiente:

Hemos intentado dar prueba de que el espíritu ascético del cristianismo fue el que originó uno de los factores que intervinieron, a su vez, al nacimiento del moderno espíritu capitalista y hasta la propia civilización de hoy día, la racionalización del comportamiento en base al concepto de la profesión. (Weber, 2006, p. 188)

¿Existió el espíritu ascético del cristianismo en el Perú? La respuesta ameritaría una investigación específica, pero ha sido poco probable que existiera, debido entre otras causas, a la marcada presencia del catolicismo en el Perú, doctrina que basaba su fe en otros aspectos de la vida material diferentes al protestantismo.

Luego, en los años veinte del siglo pasado, cuando comienza a asomar la modernidad en la sociedad peruana como señala López Soria (1988, p. 9), se presentó en el Perú una coyuntura que posteriormente dio lugar a la conquista del poder por parte de una clase social emergente, distinta a la que tradicionalmente representaban los terratenientes agroexportadores.⁴⁰

Los antecedentes de esta situación fueron el corolario de las contradicciones generadas por el sistema económico de inicios de la República que se denominó como *latifundismo*. La descripción que proporciona Yepes del Castillo (1981) sobre esta condición previa en la realidad peruana radica en una de las características que actualmente todavía emerge en las ideas contemporáneas: el cacicazgo o los caudillismos regionales que no miran más allá de sus intereses locales, perdiendo la visión de integridad aparejada al concepto de nación. Es así que en el escenario nacional aparece: el norte del país caracterizado por una economía de agroexportación; el centro, por su potencial minero; y el sur, por una pujante industria textil. Pasarán algunos años para definir la supremacía de uno sobre los otros.⁴¹

Esta situación de las partes hace que cada una plantee su propio discurso para ganar terreno en el campo de las ideas. De un lado se presentan los liberales vinculados a los procesos de industrialización y de otro, los conservadores vinculados al latifundio. El conflicto por el poder para obtener ventajas tributarias o arancelarias, respecto a los giros de sus propias empresas, se manifiesta en las aparentes discrepancias entre liberales y conservadores de inicios de la República.⁴²

Al iniciarse la República, “...la nobleza de las viejas ciudades coloniales conservó el poder social y económico que le daban la tradición y sus propiedades rústicas o urbanas” (Basadre, 1947, p. 155). Sin embargo, acota Yepes “...desaparecido el eje minero exportador de articulación estructural, se modificará el sistema de propiedad de la tierra. La ciudad se empieza a desvincular del campo; se deteriora aún más la red de comunicaciones y transporte; las organizaciones comunales son desvertebradas y se amplía la base de los grupos terratenientes gracias a su apropiación de las tierras comunales y de otras que España había sometido a regímenes especiales, además, claro está, de las tierras pertenecientes a los que habían jugado la carta de España hasta el final” (1981, pp. 37-38).⁴³

En este sentido, concluye Yepes del Castillo (1981):

El liberalismo, que en la revolución democrático burguesa europea sirvió en la ofensiva burguesa contra los propietarios territoriales, en el Perú adviene como un sofisticado producto importado por terratenientes, mineros y comerciantes extranjeros, que primero utilizan su contenido político para enfrentarse a España, para luego, producida la independencia, conferirle un contenido de clase distinto al definido originariamente por las burguesías industriales europeas.

Al integrarse estos elementos jurídico-ideológicos a una base socio-económica con la que no guardaban correspondencia, *la naturaleza del Estado que emerge se revela como expresión de un desequilibrio generalizado* [cursivas añadidas], como punto de convergencia de grupos que buscan su captura, su protección y a la vez su no-interferencia. (p. 38)

Agrega Basadre (1947) al respecto:

El tipo de Estado que surgió con la República, es el que se ha convenido en llamar el Estado liberal. Sus atributos fueron, primordialmente, el dogma de la soberanía popular reglada por una Constitución, la división de poderes, el Ejecutivo y el Legislativo formados por el sufragio, el Ejecutivo muy limitado en su acción, la tendencia al tipo de gobierno pasivo, el afán de garantizar al individuo frente al Estado tanto en el sentido político mediante las garantías individuales como en el sentido económico mediante la inhibición del Estado frente a las relaciones económicas y sociales... (p. 156)

Complementa Yepes del Castillo (1981) cuando señala que la implantación de un sistema jurídico y político importado, sobre las estructuras de un país desarticulado, permitió al grupo terrateniente ganancias extraordinarias y la expansión de sus intereses; pero sin el ingrediente de capitalismo histórico, de la acumulación incesante del capital, fue más bien una prosperidad falaz:

La importación de esta base jurídico-política a un país desarticulado, sin una fracción burguesa hegemónica, con un intenso parroquialismo económico, en otras palabras, sin una 'nación' con la cual el Estado guardara correspondencia, significó para los usufructuarios locales de la naciente República, los grupos terratenientes, disponer de una base normativa y de poder que legitimara la expansión de la gran propiedad, ampliara los límites a su apropiación, no interviniera en la disminución o abandono de la producción ni osara tocarlos con impuestos. (p. 38)

Y en la perspectiva de un análisis contemporáneo y a modo de caracterizar al capitalismo en el Perú como un sistema económico espurio basado en la mentalidad seudoliberal de la república, período en el cual se desarrolla la denominada arquitectura moderna peruana, poco resta decir de los alcances de su historia: no es una arquitectura moderna sino modernista.⁴⁴

Para tener una idea del contexto capitalista en que se daría la arquitectura moderna en el Perú, principalmente entre 1885 y 1940, también es importante conocer las necesidades que se plantearon como corolario de lo que se llamaría "Período de la Reconstrucción Nacional" después de la derrota militar en la Guerra del Pacífico y la etapa inicial del desarrollismo en América Latina.

Como se ha descrito líneas arriba, el Perú es un país que se ha caracterizado por ser exportador de materias primas desde la Colonia. Y como sostienen Thorp y Bertram (1985, pp. 4-6) se ven **tres grandes ciclos exportadores** en aproximadamente ciento cincuenta años de vida republicana, eventos que han marcado definitivamente el rumbo del Perú en todos esos años.

Apreciemos los antecedentes políticos que, buscando resolver la problemática nacional, fueron tejiendo las bases del 'discurso de civilización' (López Soria, 2001, p. 50) y con ello la introducción de la 'sociedad del bienestar'.

El pensamiento de Manuel Pardo, hijo y nieto de destacados intelectuales conservadores, muestra la resonancia estamental y el acento clasista del Perú de mediados del siglo XIX. Sin embargo, su liberalismo y espíritu moderno representan la irrupción en la política peruana de una nueva concepción del Estado y la sociedad que rebasa, ampliamente, los horizontes fijados desde la independencia por la ilustración criolla. Hasta allí las capas aristocráticas habían pensado y construido un país caracterizado por relaciones hereditarias de exacción e intermediación en torno al poder gubernamental y a la gran propiedad agraria. Obviamente el entramado rentista favorecía el caudillismo, que se impuso en nuestro país apenas se constituyó como nación independiente. Con el programa civilista, Manuel Pardo introduce un cambio en esta tradición señorial proveniente de la sociedad colonial. (Pease García, 2004, p. 11)

Con este cambio en las mentalidades de la élite, la necesidad de explotar los recursos naturales del país para su exportación fue entonces una idea que estuvo girando alrededor de los políticos durante todos estos ciclos exportadores. Manuel Pardo⁴⁵ fue de los más conspicuos representantes del civilismo que alcanzara la más alta magistratura del Perú, posición que facilitó consolidar esa idea y llevarla a la práctica progresivamente. Es así que la élite gobernante pensó que la construcción de la infraestructura económica necesaria para la extracción y exportación de la riqueza natural debía encargarse a un sector de especialistas preparados en el país.

Para este propósito era indispensable la conformación y formación de un cuerpo de profesionales ligados a la ingeniería que se desarrollaran en este sector económico.⁴⁶ Durante algunos años se dieron algunas iniciativas legislativas por parte de los gobiernos en ejercicio; sin embargo, la interrupción que había provocado la Guerra del Pacífico no había permitido continuar con las ideas para la organización de la Escuela de Ingenieros Civiles y de Minas. Primero se dio el Reglamento General de Instrucción Pública el 18 de marzo de 1876, cuyo artículo 343 crea la Escuela Especial de Construcciones Civiles y de Minas. Luego, el Reglamento Orgánico de la Escuela de Ingenieros de Construcciones Civiles y de Minas, con dos

secciones especiales: de Ingenieros de Construcciones Civiles y de Ingenieros de Minas, marcando el inicio de la formación de profesionales “para la producción de riqueza” en el Perú, en términos modernos. Pero es realmente después de la guerra con Chile, en el periodo denominado como Reconstrucción Nacional, que se inicia el funcionamiento ininterrumpido, salvo algunos tropiezos políticos, de la Escuela de Ingenieros Civiles y de Minas, lo que después sería la Escuela Nacional de Ingenieros más conocida actualmente como la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI).

Dentro de la Escuela Nacional de Ingenieros se formó inicialmente la Sección de Arquitectos Constructores y luego la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes hace 100 años. Período en el cual se han formado decenas de promociones de arquitectos bajo las ideas de profesores peruanos y extranjeros formados totalmente en el exterior, así como de profesores peruanos educados en el Perú con estudios de posgrado en el exterior. De modo que se tiene un panorama variopinto de ideas sobre la arquitectura moderna que enriquece el concepto de historia en el presente trabajo.⁴⁷

LAS INSTITUCIONES

Otro asunto que compete a la Reconstrucción Nacional y al desarrollo de la industria de la construcción es la creación de la Escuela de Artes y Oficios.⁴⁸

También se tiene la formación de gremios profesionales ligados a la arquitectura como: la Sociedad Nacional de Ingenieros del Perú, la Sociedad de Arquitectos del Perú, el Colegio de Ingenieros del Perú, el Colegio de Arquitectos del Perú, el Instituto de Urbanismo y Planificación del Perú, la Cámara Peruana de la Construcción y el Cuerpo Técnico de Tasaciones del Perú.

El proceso de industrialización para la exportación y/o sustitución de importaciones, que se comenzó a gestar en estos términos a partir de la década del 50 del presente siglo [tardíamente por cierto], generó una demanda creciente de mano de obra, la que a su vez debía estar ubicada cerca de la localización fabril. Pasaron algunas dificultades para que los gobiernos atendieran el problema obrero, desde los salarios, las jornadas laborales, el trabajo de menores y mujeres, hasta la vivienda obrera. Se dio entonces la necesidad de construir la vivienda de obreros. Si bien esta labor fue atendida en sus inicios por las sociedades de beneficencia, que fueron instituciones heredadas de la Colonia, pronto fue asumida por el gobierno central en vista de la envergadura y de las dimensiones sociales y políticas que generaron los movimientos obreros en el país, sumados a la aparición de dos de los más importantes partidos políticos de la época, la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA)⁴⁹ y el Partido Comunista del Perú,⁵⁰ que indudablemente traían otras ideas en cuanto a la participación de la mano de obra asalariada.

Esta labor se tornó aún más compleja cuando había que satisfacer el equipamiento necesario para la vivienda, como por ejemplo las áreas de recreación pública, los edificios de comercio, salud, educación, transporte, culto y esparcimiento, que dieron lugar a diferentes tipologías arquitectónicas como parques, mercado de abastos, zonas comerciales, hospitales, escuelas, iglesias, clubes, cárceles, locales deportivos, etc. Fue necesaria entonces la participación de un profesional que se encargara del diseño de estas nuevas tipologías edilicias y que a la vez diera las pautas de crecimiento de la ciudad en términos modernos, es decir, separando las distintas actividades urbanas mediante los instrumentos de zonificación y estructuración urbana. El arquitecto y la arquitectura moderna se encontraron en un momento necesario para la atención del desarrollo nacional, porque en esos términos se desenvolvía la sociedad peruana, hacia un proceso de industrialización sustitutivo de importaciones tardío que hacía necesario nuevas instituciones en reemplazo de aquellas que todavía se heredaban del período colonial. Nuevas instituciones requerían nuevas tipologías arquitectónicas y nuevos espacios públicos.

Si bien las ideas modernas en el Perú se plasman en el campo político desde los primeros años de la independencia de España y aún desde las reformas borbónicas; es recién durante el gobierno de Manuel Pardo y la influencia del civilismo como tendencia política, que se toman las iniciativas para institucionalizar progresivamente la modernidad como sistema social, económico y político en el país.

Pero es con el segundo gobierno de Leguía que comienza a divisarse claramente la presencia del capitalismo en el Perú.

Leguía representó la aparición de nuevos grupos e intereses locales, empresariales, burocráticos, profesionales y estudiantiles, que habían dado origen a las clases medias urbanas. Pensaba que eran estos nuevos grupos, y no la oligarquía exportadora, quienes estaban llamados a modernizar el país. Esta fue una diferencia marcada con el período anterior y explica en parte el éxito inicial de Leguía y la crisis del civilismo. Este último había podido persistir en una sociedad donde no había necesidad de intermediarios sociales, ya que los grandes protagonistas sociales y políticos eran la élite y un pueblo ‘bárbaro’ al que debían educar, y que, por lo demás,

se encontraba bastante fragmentado y controlado por el gamonalismo rural. Con la aparición de las clases medias este sistema de sociedad y de gobierno entró en crisis. (Contreras y Cueto, 2007, p. 234)

En suma, el capitalismo en el Perú tuvo una deformación desde su nacimiento, deformación que llevó la marca del capitalismo pseudo liberal que plantea Estela Benavides (2001) y las características que pudo añadir a la modernidad, solo fueron superficiales. Es en esa circunstancia histórica que irrumpe la arquitectura moderna en el Perú.

1.1.2 GRADO DE INDUSTRIALIZACIÓN

CONTINUIDAD EN LA POLÍTICA INDUSTRIAL Y CAMBIO DE ACTORES

Tanto la primera como la segunda revolución industrial se dieron en Europa y Norteamérica acompañados de una revolución demográfica. Lo que sucedió en el Perú con los intentos de modernización de la economía, del estado y de la sociedad civil fue diferente. Si las reformas borbónicas pretendieron una corrección en las fallas del sistema colonial, o la guerra con Chile fue un intento de modernización desde fuera, o la 'Patria Nueva' introdujo el primer capitalismo y el endeudamiento externo, o la protección industrial de Prado, o los intentos de las reformas velasquistas plantearon la sustitución de importaciones; lo cierto es que todos estos intentos de industrializar el país quedaron trancos. La industrialización no floreció y en consecuencia la modernización del sector de la industria de la construcción no consiguió sus fines.⁵¹

La industria peruana siempre estuvo subordinada a las políticas de importación extranjeras de los países centrales y en forma predominante ha sido una industria básica o primario exportadora. Esta situación ha caracterizado la industria y ha delineado los intentos de industrialización en el país. La cotización internacional de las materias primas ha sido un factor determinante que aceleraba o retardaba el crecimiento industrial nacional.⁵²

Otra característica importante de la industria peruana es su gradual concentración en Lima propiciando el proceso de urbanización que se desencadenó a partir de la década del 40 del siglo pasado. En el plano internacional, la Segunda Guerra Mundial fue un acontecimiento que favorecería la política de sustitución de importaciones y el fortalecimiento del mercado interno, aunque por poco tiempo.⁵³

Se debe destacar "...que estas características de la expansión industrial si bien determinaron un dinamismo sustantivo del Sector, moldearon al mismo tiempo tanto su carácter dependiente como su alto grado de concentración y centralización" (Barrenechea Lercari, 1985, p. 102).

La integración vial del país, a pesar de su apariencia benéfica, provocó daños irreversibles a las economías regionales. De un lado aparecieron como integradoras del espíritu nacional y de otro fueron poderosos instrumentos de extracción de riqueza y destrucción de las incipientes economías regionales, no solo en la industria, sino también en la agricultura, minería y sobre todo en el campo cultural, en el cual las diversas manifestaciones de los pueblos son deformadas por propios y extraños.

Debe anotarse que en el proceso de esta expansión industrial se va generando niveles de concentración no sólo espacial, sino también de la propiedad. La industria artesanal, extendida en el conjunto de las regiones, es prácticamente destruida, las empresas cerveceras, alimentarias y textiles instaladas en diversas regiones, son afectadas irreversiblemente por el proceso paralelo de integración de mercados producido por la expansión de la infraestructura carretera. (Barrenechea Lercari, 1985, pp. 102-103)

Según cifras del Primer Censo Económico de la Industria Manufacturera realizado en 1963 se tiene:

... una estructura industrial constituida por algo más de 25 mil establecimientos, conformado en un 83% por unidades artesanales; el 10.8% de pequeñas industrias; y el 1.3% de grandes industrias. *Esta estructura evidencia el alto grado de concentración que había alcanzado la industria* [cursivas añadidas], al mostrar que las grandes industrias controlaban el 72% del Valor Bruto de la Producción (VBP), las medianas el 20.3%, las pequeñas el 5.8% y el restante 2% del VBP se concentraba en el 83% de los establecimientos, constituidos por las unidades artesanales que daban ocupación al 18% de los trabajadores del sector. (Barrenechea Lercari, 1985, p. 103)

Aunque pareciera todo lo contrario, las políticas industriales del gobierno militar en su primera fase entre 1968 y 1975 tienen lazos comunes con la segunda fase y con el segundo gobierno de Fernando Belaúnde en cuanto propician la sustitución de importaciones para el Perú, pero tardíamente en el escenario latinoamericano. La diferencia estriba en los mecanismos de ejecución, pero no por ello la primera fase dejó de favorecer al capitalismo nacional con una serie de ventajas tributarias y arancelarias:

...existen marcadas diferencias en las estrategias aplicadas, sin embargo, existen también líneas de continuidad y tendencias comunes. Las políticas del gobierno militar en su primera como en su segunda fase, difieren sustantivamente pero ambas dentro de un mismo patrón estructural. Lo propio puede señalarse en relación a las políticas neoliberales del segundo belaudismo. (Barrenechea Lercari, 1985, p. 103)

En el primer periodo liderado por el General Juan Velasco Alvarado se planteó la idea de los parques industriales en las principales ciudades del país. Un ejemplo paradigmático de la arquitectura y el urbanismo moderno en este contexto fue Villa El Salvador, propuesta que hasta estos días es objeto de estudio de la ciencia social. Se piensa que la política de industrialización del gobierno militar le restó importancia al contexto macroeconómico nacional y a la situación de la economía internacional y de allí su fracaso.⁵⁴

Paralelamente, esta actitud empresarial era enfrentada con un radicalismo verbal que expresaba, antes que una estrategia, puntos de vista parciales de ciertas fracciones del régimen. Predominio de la propiedad social, deslindes ideológicos con el capitalismo, transferencia de la propiedad y el poder al pueblo organizado, eran frases frecuentes (Barrenechea Lercari, 1985).

“Esta combinación entre incentivos al proceso de acumulación, reformas, radicalismo verbal, retrajo la acción fundamentalmente del empresariado nacional; sobre todo en la constitución de nuevas empresas” (Barrenechea Lercari, 1985, p. 105). Sin embargo, como el mismo autor señala, esta retracción en la inversión privada nacional no se reproduce en el caso de la inversión extranjera que crece bajo condiciones ventajosas.

Entre los incentivos más importantes se tiene:

El antecedente más inmediato al Decreto Ley N° 18350 lo constituye la Ley N° 13270, promulgado en 1959, considerado como el primer intento significativo por descentralizar la industria. Esta Ley plantea un conjunto de incentivos diferenciados para empresas centralizadas y descentralizadas; planteando para ello cuatro zonas del territorio: Lima y Callao, otras provincias de la Costa, Sierra y Selva. Sobre esta base, se exonera por períodos de vigencia por zona, de la mayor parte de impuestos, fundamentalmente a empresas productoras de bienes básicos y no básicos no fabricados en el país. Autoriza también la depreciación acelerada de maquinarias y equipos industriales diferenciando períodos de vigencia según zonas. Establece también la reducción del impuesto a las tasas de utilidad para la Sierra y la Selva, y exonera de pagos por exportación a los productos con alto grado de transformación. (Barrenechea Lercari, 1985, p. 105)

Como se ve, no obstante sus limitaciones, este dispositivo intenta promover la reactivación y desconcentración productiva, y los procesos de transformación e industrialización, y aún, de exportación no tradicional (Barrenechea Lercari, 1985).

Luego de este ensayo en el proceso de industrialización del país, “... la continuidad antes que la ruptura caracterizan a la segunda fase del gobierno militar y el segundo belaudismo” (Barrenechea Lercari, 1985, p. 117). Como es de conocimiento general, el presidente Belaúnde impulsaría la industria de la construcción, pero bajo una figura paternalista, sin propiciar la formación de un mercado de la vivienda desde el lado de la demanda. La industrialización por sustitución de importaciones no funcionó, a pesar que se tuvo un crecimiento sostenido del Producto Bruto Interno real y de la producción manufacturera en el período de 1950 a 1975.

La sustitución de importaciones llevada a cabo bajo regímenes políticos distintos fue, pues, desde el inicio, un proceso de “crecimiento transformador espúreo”, impulsado por un Estado que estuvo lejos de ser desarrollista. Fue espúreo porque creó un sector manufacturero líder, pero falló en desarrollar una industria local productora de bienes de capital, de insumos y tecnologías; en articular la economía y el mercado internos; y, porque fue incapaz de modificar la composición del comercio exterior y su tendencia al recurrente déficit. (Jiménez, Aguilar y Kapsoli, 1998, p. 14)

Desde otra perspectiva, el testimonio de Fritz Wils (1979) es contundente para caracterizar el proceso de industrialización en el país en su faceta político social. A propósito de una cita que hace Jiménez et al. (1998) y que se reproduce a continuación:

...la mayor deficiencia del proceso industrial del Perú estaba principalmente ligada a las condiciones sociopolíticas. Más en particular a la debilidad, sino a la ausencia de la autoridad central, y a la privatización concomitante del poder público. La constelación de latifundistas, exportadores y grupos de interés extranjeros, determinaron no sólo el limitado marco de operación del Estado, por su fusión con el sector interno de negocios, y por la posición estratégica que ocupaban en la economía, sino que socavaron la formación de una burguesía independiente en las ciudades. Como resultado, la industrialización afrontó serias limitaciones en la demanda y falta de apoyo. Sólo podía crecer en la medida en que no entrara en conflicto con los intereses de los grupos predominantes y con su escenario liberal decimonónico para el desarrollo del país. En otras palabras,

la industrialización no estaba asociada con la formación de un **estado nación** [negritas añadidas] (Wils, 1979, pp. 67-68).

En consecuencia el grado de industrialización fue defectivo, se truncó la formación de una burguesía industrial y la arquitectura moderna que surgió de las propuestas locales fue superficial, no se correspondía con la realidad del país.⁵⁵

1.1.3 PROCESO DE GLOBALIZACIÓN

COMERCIO Y CULTURA

Si buscamos una definición de la globalización, del modo más conocido, esta se podría entender de la siguiente manera:

La globalización se define como un proceso económico, político y social, que integra a nivel mundial el conocimiento, tiene su referente histórico en los cambios en las formas de abordar procesos, métodos de información, reconociéndose generalmente a la tecnología como variable que despegó o incentiva la globalización. (Flores, 2016, p. 39)

En lo que concierne a la globalización y a las relaciones que se pueden establecer con la historia de la arquitectura moderna, estas se desarrollarían en el 'campo cultural', en los mismos términos que define Pierre Bourdieu este concepto (García Canclini, 1990).⁵⁶

Según datos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (UNESCO) (2002), en los últimos 50 años se ha incrementado notablemente el comercio mundial, caracterizado por el desarrollo vertiginoso de las tecnologías de la información. La integración de los mercados permite hoy día a los consumidores la compra de productos procedentes de todo el mundo, tanto en la tienda de la esquina como en el hipermercado. A su vez permite a los empresarios locales introducir sus productos en el mercado global bajo un entorno altamente competitivo.

En este contexto, los bienes y servicios culturales no son una excepción.

También los mercados culturales se están haciendo globales como indica el hecho que el comercio de bienes culturales se haya incrementado en cinco veces entre 1980 y 1998. En la 'sociedad del conocimiento' que otros llaman 'sociedad de la información', las industrias culturales son fundamentales debido a su crecimiento asombroso. (UNESCO, 2002, p. 6)

Pero mientras el consumo cultural se ha extendido, la producción de cultura se ha concentrado en manos de unos pocos. Este fenómeno dibuja un mercado de perfil oligopólico (UNESCO, 2002), donde es conocido que dichos productos culturales que circulan son en su gran parte importados, pero poco se sabe sobre las consecuencias y el impacto de este fenómeno en los ciudadanos, las empresas y los gobiernos que los consumen.

En suma, es cierto reconocer lo siguiente:

... en primer lugar, la cultura ha cobrado una nueva dimensión en el mundo global... en segundo lugar el binomio "cultura y comercio" ha adquirido un carácter de orden estratégico... en tercer lugar ciertos gobiernos entienden que el derecho mercantil internacional va progresivamente limitando su capacidad de influir en la producción y distribución de bienes y servicios culturales dentro de sus fronteras... en cuarto lugar... más de dos terceras partes de la humanidad no se benefician del nuevo modelo de crecimiento económico... (UNESCO, 2002, pp. 6-7)

En consecuencia, la arquitectura como producción cultural, viene experimentando las influencias de la globalización de la cultura, y lo ha hecho en el Perú, desde que América fue introducida en el sistema-mundo capitalista (Wallerstein, 2006).⁵⁷ La arquitectura moderna y su historia en el Perú han estado influenciadas notablemente por este proceso de orden mundial.

En otros aspectos de la globalización, parciales y detractores han salido al frente. Algunos como Quijano (2004), ven en la globalización un medio de perpetuar la colonización de América Latina. Al respecto dice:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial / moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. (p. 228)

Esta colonización podría tener algunas consecuencias para expresiones culturales locales como la arquitectura. En este sentido, corrientes opuestas como el 'Regionalismo Crítico', sobre la base filosófica de la escuela de Frankfurt y los escritos de Paul Ricoeur, propone lo siguiente:

...desarrollar una cultura arquitectónica crítica en oposición conciente a formas de dominación universal ... una teoría de arquitectura que, aunque acepta el impulso emancipatorio de la modernización, sin embargo resiste el ser absorbida totalmente por la maximización de la producción y el consumo. (Toca, 1990, pp. 10-11)

Sobre el momento en que aparece la globalización, García Canclini (2004) sostiene que si bien existen autores que datan desde el siglo XVI hay otros que lo hacen desde mediados del siglo XX, según la aparición del fenómeno capitalista o cuando se desarrollan las innovaciones tecnológicas y comunicacionales.⁵⁸

Lo cierto es que la globalización ha generado una influencia jamás vista sobre la arquitectura. Por ello, se adoptan tipologías, tecnologías y patrones arquitectónicos que no son los propios, porque no responden a las condiciones climáticas y ambientales donde se proyecta una edificación. De otro lado, los productos industriales de la construcción han invadido todos los ámbitos del territorio dejando un estrecho margen para la innovación tecnológica local. Los medios de comunicación de masas influyen sobre los gustos y los hábitos de vida de las personas que consumen arquitectura. En la enseñanza de la arquitectura, los procesos de acreditación internacional también son parte de la homogeneidad que plantea la globalización.

Es decir que, la globalización al incidir en los hábitos de consumo, también lo hace en el consumo del objeto arquitectónico, que en el mercado además está supeditado a la especulación financiera. En este sentido la arquitectura se encuentra en una encrucijada;

...en el contexto de la sociedad capitalista, la arquitectura moderna ha tenido grandes dificultades y no sólo grandes dificultades, sino que es en parte responsable de muchos efectos negativos, sobre todo cuando la arquitectura moderna se transforma en un consumo de masa guiada por los intereses de la especulación del suelo y de la especulación edilicia. (Maldonado, 2004, p. 67)

La globalización ha transformado el consumo cultural de los individuos. La arquitectura como producto cultural es consumida bajo los patrones del gusto impuestos por los medios de comunicación masivos. Sin embargo, ello no resta importancia a los esfuerzos que se hacen por encontrar la identidad en la arquitectura.

1.2 SOCIEDAD

EL ABISMO SOCIAL EN EL PERÚ Y EL CONCEPTO DE CAMPO CULTURAL

La sociedad en el Perú de principios del siglo XX tiene características especiales que la distinguen de las demás sociedades latinoamericanas y para nuestro análisis este factor se compone de tres subfactores: gremios relacionados, políticas de estado y formación de una burguesía.

¿Qué debería explicar el concepto de sociedad en un trabajo como el presente, que trata de la visión de los arquitectos sobre la historia de la arquitectura moderna en el Perú? Por el lado de la demanda insatisfecha de viviendas, más que por el lado de una oferta de la arquitectura y urbanismo modernos, se puede vincular y tentar una posible respuesta. Una demanda que se hizo más grave con los fenómenos demográficos o *baby boom* producidos por el desarrollo industrial a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Matos Mar (2012) sostiene que el drama histórico del Perú fue no haber podido constituir una sociedad nacional. Durante la república, ni el mercantilismo oligárquico ni el capitalismo dependiente lograron construir un sistema social y político incluyente y, por el contrario, consagraron la fractura entre Estado y nación dando origen al desborde popular.

Pero esta contradicción estructural, lejos de constituir un panorama estático, engendró un indetenible juego de fuerzas sociales que he graficado bajo la figura del *desborde popular*, cuando ante la incapacidad del Estado para resolver las demandas sociales y políticas de la población, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, acabaron rebasándolo y acorralándolo. (Matos Mar, 2012, p. 25)

El proceso de urbanización que se dio después de la Segunda Guerra Mundial dio origen a una acelerada modernización en todas las sociedades nacionales; momento en que el Perú era un país dividido entre una larga franja costera y las regiones de la sierra y selva, que componían el *Otro Perú* (Matos Mar, 2012).⁵⁹

Según Matos Mar, ese orden tradicional proveyó progreso pero no democracia, pues tuvo que sostenerse con dictaduras militares que construyeron un Estado oligárquico caracterizado por la exclusión y sumisión del *Otro Perú*:

La brecha histórica entre los dos Perú únicamente pudo empezar a ser abatida a partir de la década de 1940 cuando ese Otro Perú, la mayor población provinciana discriminada y pobre, en una coyuntura estimulada, sobre todo, por el proceso de urbanización que se dio en todo el mundo, empujó a los pobladores, serranos preponderantemente, rurales y habitantes de comunidades indígenas, aldeas, pequeños pueblos y ciudades medias tradicionales, a migrar a las principales ciudades costeñas porque vivir en ellas era la gran solución para abatir su precariedad y pobreza y lograr modernización y bienestar, participación y ciudadanía.

Es así como la masiva y creciente población migrante dio fin al predominio del mundo rural, y alteró el rostro de las ciudades en las cuales el *Perú Oficial*, representante del poder nacional, tradicional y criollo, *mantenía la ilusión de ser depositario de la identidad y ser actor de una reducida sociedad elitista, tradicional y criolla, cuya capital, la gran ciudad limeña, era sede de una república milenariamente centralista* [cursivas añadidas]. (2012, p. 27)⁶⁰

En la propuesta interpretativa de Matos Mar (2012) sobre el Estado desbordado, existe una diferencia cualitativa importante entre la migración en la casi totalidad de los países latinoamericanos y la migración en el Perú. Y es que en el Perú no se trató de un simple trasvase poblacional del campo a la ciudad, sino un fenómeno cultural que tuvo manifestaciones muy claras en la esfera de la cultura, llámese música, arquitectura, gastronomía, etc.⁶¹

En este sentido, para Matos Mar (2012), el proceso peruano fue una acción contestataria al orden imperante, una señal de su presencia ignorada por mucho tiempo. ¿Qué arquitectura produciría esta masa migrante? ¿Cuáles serían sus propuestas simbólicas? ¿Se podría hablar de modernidad en la arquitectura peruana? Esta arquitectura de la migración todavía no ha tenido un estudio profundo y vasto.⁶²

Es que, según algunos autores como Estela Benavides (2001), la sociedad peruana tiene sus antecedentes más influyentes en la conquista, de manera que es la aparición del proceso de civilización occidental en el escenario civilizatorio andino, el que forma los rasgos más notorios de la sociedad peruana.⁶³ Algunos de ellos, la heterogeneidad estructural de nuestra sociedad y su economía, son el resultado de una evolución histórica que tiene como ingrediente fundamental la presencia y vigencia de una mentalidad *pseudo liberal*.⁶⁴

En consecuencia, durante la República solo se puede constatar que:

El Perú jamás ha tenido un estado institucional: un cuerpo de profesionales idóneos y probos, al servicio de un proyecto común, fruto de un consenso nacional. Lo que muestra la historia republicana es que el gobierno sucesivamente ha sido ocupado o capturado por caudillos representando a distintos grupos de la 'élite dominante' y el Estado ha sido usado en beneficio propio [la clientela política] y de los socios extranjeros pertinentes. (Estela Benavides, 2001, p. 61)

Pese a todo esto, al finalizar el siglo XX e iniciado el siglo XXI, el país continúa sin enfrentar el inmenso desafío de remediar el histórico problema con el que nació la república peruana, es decir el *abismo social*.

Aunque muchos años han pasado desde la colonia, existen algunos hechos coyunturales que han demostrado la existencia de ese profundo *abismo social* que se formó en el Perú a partir de ese momento: la estructura social a partir del concepto de raza y castas.

Un hecho que magnificó este conflicto en la sociedad limeña del siglo XVIII fue el terremoto y tsunami de 1746. Al respecto, Charles Walker (2012) señala que una "falla" social, además de la falla geológica, sigue aún caracterizando a la sociedad limeña desde aquel fatídico día hasta la actualidad.⁶⁵

Finalmente y para dejar en claro la relación entre sociedad y arquitectura como expresión cultural se recurre a la propuesta de Bourdieu (1990), quien sostiene que la sociedad es una estructura de clases y la lucha entre ellas. Pero Bourdieu para explicar el fenómeno cultural no plantea un reduccionismo entre estructura y superestructura, como sería lo más fácil. Al contrario, diseña un método para organizar los hechos a partir de la división entre estructura y superestructura y lo plantea a partir del concepto de *campo*, en este caso *campo cultural*. Es decir, sitúa al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos y público, y que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el *campo cultural* (García Canclini, 1990). Sobre este concepto de *sociedad* se armará el marco para analizar la historia de la arquitectura moderna en el Perú.⁶⁶

1.2.1 GREMIOS RELACIONADOS

UNIVERSIDADES, INSTITUTOS, COLEGIOS PROFESIONALES, CONSTRUCTORES, SINDICATOS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Los gremios relacionados a la arquitectura aparecen con la formación de la Sociedad de Arquitectos del Perú en 1937, pero también aparecen tempranamente en el escenario nacional con los movimientos obreros como demandantes de la vivienda popular (sociedad de consumo) y como agentes económicos en el proceso productivo de la industria de la construcción. Según Syra Álvarez (2008), la Sociedad de Arquitectos del Perú "marca la definición del ámbito profesional del arquitecto respecto del ingeniero" (p. 36). Aunque se trata de un segundo distanciamiento, pues 27 años antes se había creado la Sección de Arquitectos Constructores en la Escuela de Ingenieros en 1910, efectivamente este hecho marcó el inicio de la formación profesional en arquitectura. Los medios de difusión como la revista *El Arquitecto Peruano* (1937), aunque no estaban ligados formalmente al gremio de arquitectos, fueron poderosos instrumentos de divulgación de las nuevas ideas sobre el quehacer del arquitecto. Al respecto dice Zapata (1995):

Hasta 1943, la arquitectura era estudiada en Lima como un curso especializado para ingenieros civiles. Así, como veremos en detalle más adelante, la organización de la arquitectura como disciplina universitaria independiente es un logro posterior a la fundación de la revista y puede interpretarse como resultado de su influencia. (pp. 16-17)

La enseñanza de esta nueva profesión en el Perú se sumó a los esfuerzos en la formación del sector construcción en la economía nacional y recibió recíprocamente un importante apoyo del Estado. Fue a la vez la base en la formación del gremio de arquitectos a nivel nacional. En la placa recordatoria que obra en la entrada de la Facultad de Arquitectura de la UNI figuran algunas empresas constructoras que patrocinaron la edificación de la primera facultad de arquitectura del país, testimonio de un empeño por organizarse alrededor del oficio de arquitecto.⁶⁷

La formación del gremio de arquitectos fue un proceso que tuvo que batallar arduamente contra la idea generalizada en la población que la profesión de ingeniero civil era suficiente para la preparación del expediente técnico y construcción de una vivienda estándar. A esto se agrega el hecho que la ingeniería civil se había hecho de cierto prestigio en entidades como el Ministerio de Fomento y Obras Públicas, y las municipalidades más importantes del país. La presencia de la Sociedad de Ingenieros del Perú, que ya tenía entre sus miembros a destacados arquitectos de la época, era un ejemplo que debía seguirse. Por ello, era indispensable pensar en un gremio que promueva y defienda las competencias del arquitecto.⁶⁸

En cuanto a la revista *El Arquitecto Peruano* que fundara Belaúnde, Zapata sostiene que fue un medio eficaz para formar una opinión y disposición del público limeño en relación a la práctica de la arquitectura; espacio que, aunque con otra visión, habían dejado otras revistas de la época tales como *Ciudad y Campo y Caminos*. Dice Zapata (1995):

Por otro lado, interesa también remarcar que EAP se entendió a sí misma como el órgano de la industria de la construcción. Belaunde estaba interesado en representar no solamente a los arquitectos sino a todo el negocio de la construcción y de los bienes raíces en general. Esta orientación estuvo claramente definida desde el primer editorial de la revista y se traduce en una serie de artículos que ilustran al lector sobre la marcha y vaivenes de la economía urbana de Lima. Así, una preocupación permanente de los articulistas de EAP fueron las necesidades e intereses de los empresarios de la construcción. En este sentido, la revista puede ser utilizada como una fuente para el estudio de los grupos económicos y para reconstruir el negocio urbanístico en Lima. (p. 42)

A estas apariciones habría que agregar la fundación del Instituto Superior Tecnológico Público José Pardo como la primera Escuela de Artes y Oficios en Lima el año 1864. Aunque este importante centro de enseñanza técnica deja de funcionar durante la guerra con Chile a partir de 1879, su importancia radica en la formación de la mano de obra especializada para la industria de la construcción. Otro evento importante es la aparición del proletariado urbano industrial con las primeras migraciones y la preocupación de las élites dirigentes por fomentar la educación de los jóvenes que se materializa en el fomento de la educación pública.⁶⁹

Asimismo, aparecen en el escenario la Cámara Peruana de la Construcción (CAPECO), que se funda el 9 de mayo de 1958, y tanto el Colegio de Arquitectos del Perú (CAP), como el Colegio de Ingenieros del Perú (CIP). Así también, la Cámara de Comercio de Lima (CCL) que se funda el 20 de abril de 1888.

Un gremio que ha estado muy ligado a la arquitectura es el Colegio de Ingenieros del Perú con antecedentes comunes con los arquitectos a través de la Sociedad de Ingenieros del Perú. El Colegio de Ingenieros del Perú se crea por ley, al mismo tiempo que se promulgara la ley de los Arquitectos, puesto que se hacía necesario diferenciar el campo de acción de ambas profesiones.

Otros organismos que aglutinaron a los arquitectos alrededor de un interés común fueron el Instituto de Planeamiento de Lima (IPL), que formaba especialistas en planificación urbana y regional a nivel de posgrado mediante el Programa Interamericano de Planificación Urbana y Regional (PIAPUR); el Instituto de Urbanismo y Planificación del Perú (IUPP), que agrupaba a todos los profesionales que ejercían esa especialidad; y la Sociedad Geográfica de Lima, que reunía a destacados intelectuales y estudiosos del territorio.⁷⁰

Paralelamente a estas instituciones, por el año 1913 aparecen en el ramo de la construcción organizaciones obreras como la Protectora de Albañiles (1913), Carpinteros Confederados y Gremio de Plomeros y Anexos. Las luchas sindicales, cada vez con mayor presencia en el escenario político, ejercían una constante presión sobre las autoridades gubernamentales y eran las primeras manifestaciones de la sociedad civil; condición *sine qua non* de la modernidad según Heller. Aunque todavía la demanda obrera recurriría a la acción directa, es decir a la justicia por sus propios medios:

Como no existían leyes sociales que protegieran al obrero, aquel debía recurrir, como único medio para conseguir ventajas materiales, al empleo de la *acción directa*. La legislación laboral daría su primer paso cuando el presidente Leguía promulgara el 20 de enero de 1911 la Ley Nº 1378, Ley de "Accidentes del Trabajo". (Pareja Pflucker, 1978, p. 41)

En ese tiempo, Antero Aspíllaga era presidente del Senado y Antonio Miró Quesada, diputado presidente, representantes de la oligarquía terrateniente y burguesía industrial respectivamente. El artículo 1º de la Ley 1378, *Ley de Accidentes de Trabajo*, establecía que: "El empresario es el responsable por los accidentes que ocurran a sus obreros y empleados en el hecho del trabajo ó con ocasión directa a él". Asimismo, el artículo 4º amplía las responsabilidades inherentes a las industrias, **a las empresas de construcción, reparación y demolición de edificios**. El artículo 5º, asimismo, extiende dichas responsabilidades al contratista en las obras del Estado (Congreso de la República Peruana, 1911).⁷¹

Las huelgas como medio de expresión social del descontento en la política económica no solo era una señal de un sector de la población, sino la expresión cada vez más sólida de las organizaciones sindicales que emergían en un contexto de modernización de la economía y de las estructuras socioeconómicas del país.⁷²

Los gremios, que aparecieron en la Europa de la edad media como un mecanismo de protección para el artesano en las nuevas ciudades o burgos, también formaron parte de la sociedad peruana, que proyectaba y

construía sus edificaciones para el desarrollo nacional y que por ello han sido parte de la historia de la arquitectura en el Perú.⁷³

1.2.2 POLÍTICAS DE ESTADO

LA VIVIENDA, LA INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCIÓN, EL SISTEMA DE PLANIFICACIÓN, LOS REGLAMENTOS DE EDIFICACIONES Y LOS FENÓMENOS NATURALES

Las políticas de estado se dan en variados campos, desde la importación de materiales de construcción hasta la promoción de una industria nacional para la construcción: la política educativa, la organización de un cuerpo edilicio para el control de la calidad en la construcción, la enseñanza superior, la regulación de los salarios, la regulación de las contrataciones públicas, la creación del Ministerio de Fomento y Obras Públicas, los empréstitos y los tributos para el financiamiento de las obras del estado, la política de vivienda obrera, la labor Municipal, el higienismo como teoría y la planificación como instrumento de gestión urbana, entre otros.

En relación a las primeras iniciativas en materia de política de vivienda, Cabello (2006) señala sus antecedentes a fines del siglo XIX.⁷⁴

En materia de promoción industrial, se da la Ley N° 9140 en junio de 1940 que concede al Poder Ejecutivo la facultad de otorgar exoneraciones de impuestos y derechos al sector empresarial. Luego vendría la Ley N° 13270 en noviembre de 1959, Ley de Promoción Industrial, la que sería el marco normativo de la industria en el país por un período muy importante.

Por Decreto Ley N° 6968 de diciembre de 1930 se crea el Registro Especial de Ingenieros, con el fin de asegurar una relación más estrecha entre los profesionales nacionales y las industrias del país.

Sobre el manejo del territorio, en el cual la profesión de arquitecto ha jugado un rol muy destacado, se tiene la promulgación del Decreto Ley N° 14220 de octubre de 1962 que crea el Sistema Nacional de Planificación del Desarrollo Económico y Social del país.

Sobre la competencia municipal, la edilicia y la habilitación de tierras con fines urbanos se tiene los reglamentos de urbanizaciones y de construcciones desde el gobierno local.⁷⁵

Agregando a lo dicho, los terremotos indujeron tempranamente a autoridades y administrados a tomar las provisiones necesarias y a normar la actividad edificatoria. Después del terremoto de mayo de 1940 se dieron una serie de disposiciones para la construcción edificios. Su antecedente más importante, el terremoto de 1746, obligó al Virrey Juan Manso de Velasco, Conde de Superunda, a contratar a Louis Godin, astrónomo, matemático y arquitecto francés, para que dirigiera la reconstrucción.⁷⁶

En suma, los reglamentos, las políticas de estado y los fenómenos naturales que los motivaron, han forzado de algún modo la práctica formal de la arquitectura y la necesidad de que la ciudad tenga arquitectos. El gremio, organización que nace en la ciudad medieval, es una asociación compulsiva en algunos casos que busca la protección de sus miembros frente a las vicisitudes del oficio, que pueden ser salarios, contratos, acciones legales, delimitación del campo profesional, entre otros. El gremio de arquitectos y sus similares más cercanos como el de ingenieros, han buscado estos fines.

El interés por formar a los “profesionales del discurso de civilización” también fue una política de estado y se dio desde Manuel Pardo en 1873:

El 5 de abril se autorizó por resolución legislativa la contratación de profesores europeos. Entre el grupo de maestros e intelectuales que el gobierno logró atraer destacan los polacos Habich, Babinsky, Folkiersky, Wolocsky, Stolsman, Kluger, Strijensky, Walkusky y el pedagogo Leopoldo Consten. (Mc Evoy, 2004, p. 75)

Otra política de estado fue la creación del Ministerio de Fomento y Obras Públicas el 18 de enero de 1896 por la Cámara de Senadores. Contenía los sectores de Obras Públicas, Industria y Beneficencia. El ministro despachaba en una oficina de Palacio de Gobierno, posteriormente fue trasladado a un local donde hoy se levanta el Palacio Municipal. En 1910 se dispuso su traslado permanente al Palacio de la Exposición, donde compartía las instalaciones con el Concejo Municipal de Lima; con el tiempo este local resultó insuficiente y se albergó en un edificio ubicado en la avenida 28 de julio.⁷⁷ En 1969, durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, el Ministerio de Fomento y Obras Públicas cambió de nombre por el Ministerio de Transportes y Comunicaciones. La repartición de construcción fue asumida por el flamante Ministerio de Vivienda y Construcción que se encargó, entre otras cosas, de administrar las licencias de construcción en Lima y otras ciudades mediante la creación de zonales.

Los concursos arquitectónicos también fueron una política de estado, pero tuvo una presencia efímera en el medio. Muchos edificios públicos fueron producto del concurso de proyectos donde el Colegio de Arquitectos tuvo una destacada participación. Con el tiempo esta práctica se olvidó y actualmente solo prevalece la propuesta más económica en los contratos de obras públicas.

1.2.3 FORMACIÓN DE UNA BURGUESÍA INDUSTRIAL

EXPORTADORES, TERRATENIENTES E INDUSTRIALES

El interés que motiva tratar este tema responde a la pregunta que se hizo Bonilla (1984): “¿por qué en el Perú del siglo XIX no pudo constituirse una clase burguesa y por qué su clase dirigente no pudo desarrollar un programa nacional burgués?” (p.14).

Problema ocioso, dirán algunos... Pero una aproximación como la que sugiero tiene por lo menos una doble justificación. Primero, porque el examen de las condiciones negativas para la emergencia de un proceso permite, alternativamente, un mejor conocimiento del *porqué* y del *cómo* cuando éste, el hecho ó el proceso, efectivamente se da. Segundo, y aquí la historia de este problema se confunde con el problema de la Historia, porque he deseado, con mis medios y mis limitaciones, examinar más de cerca aquellas tesis que postulan la matriz capitalista de América Latina y del Perú desde el alba misma de la Conquista. (Bonilla, 1984, pp. 8-9)

El hecho que la arquitectura moderna tenga sus antecedentes en la formación del capitalismo lleva a pensar si el capitalismo que hubo en el Perú fue completo, defectivo ó particular. La burguesía industrial como base social sobre la que se construye el capitalismo es una condición *sine qua nom* para que el capitalismo exista. Según Bonilla (1984), hubo razones que impidieron la constitución de una clase burguesa en el Perú en la segunda mitad del siglo XIX.

La economía peruana se construyó sobre los cimientos de la estructura económica colonial. La tierra era la principal fuente de riqueza. Esta situación permitía que los *terratenientes*, como se denominaban a los dueños de la tierra, manejaban desde sus haciendas los asuntos de estado. Muchos han calificado al Club Nacional como el lugar donde sus socios decidían los destinos del país, por ello nace el concepto de *oligarquía* para denominar a este grupo de familias, que según Malpica (1967) eran “Los dueños del Perú”.⁷⁸

Sin embargo, a partir de la caída del civilismo hubo una primera recomposición de la estructura económica y social en el Perú.⁷⁹

La formación de la burguesía industrial en el Perú es analizada por Gilbert (1982) mediante una historia interpretativa de la oligarquía.⁸⁰ Su trabajo se centra en la experiencia de tres familias: los Aspíllaga, dueños de la hacienda Cayalti; los Prado, propietarios del Banco Popular; y los Miró Quesada, señores del diario *El Comercio*.

El desempeño del antiguo régimen en el Perú antecedente de la burguesía industrial peruana, tuvo así etapas marcadas por frecuentes golpes de estado, sobre todo cuando era hora de cautelar sus intereses económicos.⁸¹

El caso del golpe militar contra Leguía, permitió a la oligarquía recuperar el dominio del estado para orientarlo a sus intereses. El discurso político de la oligarquía se basó fundamentalmente en el concepto de *liberalismo criollo* que Gilbert ha descrito magistralmente.⁸²

La depresión mundial que precipitó la expulsión de Leguía sumergió al país en un período de crisis económica y política. Al afrontar el desafío serio y radical del APRA, la oligarquía se las arregló para reafirmarse políticamente con la ayuda de la élite militar conservadora. El control del Estado le permitió a la oligarquía suprimir la amenazadora actividad sindical y conservar una economía política de *laissez faire* orientada hacia la exportación. (Gilbert, 1982, p. 57)

Pero el pensamiento oligárquico, por su propia conveniencia, estaría tras una débil participación en programas de vivienda popular, origen y condición *sine qua non* de la arquitectura moderna. No con las características que se atribuye a la vivienda urbana moderna, ya que los complejos industriales o *company towns* también previeron la vivienda pero en el marco de una zonificación pre-capitalista (Ludeña, 2008). Pedro Beltrán fue tenaz defensor de la propiedad privada individual y se enfrentó en muchas ocasiones en encendidas polémicas sobre la vivienda popular con Fernando Belaúnde Terry quién con mayor claridad y visión en sus ideas, planteaba la vivienda multifamiliar de corte moderno.

Sobre el Sistema Tripartito que llegó hasta 1968, Gilbert sostiene:

Dos transformaciones significativas del Sistema Tripartito precedieron al golpe de 1968. Una fue el giro conservador del APRA, la cual evolucionó desde un partido casi marxista en la década de 1930, hasta convertirse en aliados de los parlamentarios reaccionarios de la oligarquía en los años de 1960.

Paralelamente se dio la metamorfosis de los militares peruanos, de guardianes de los privilegios de la oligarquía a modernizadores cuya visión de un nuevo Perú incluía la destrucción de las bases mismas del poder oligárquico. (1982, pp. 57-58)

Si hubo una incipiente burguesía industrial en el Perú, más se debió a la penetración capitalista en su fase imperialista que a los esfuerzos propios por constituirla. Sobre el pensamiento oligárquico y la burguesía industrial en el Perú, Rochabrún (2009) ensaya un balance crítico sobre Cotler (2006) y añade:

La herencia colonial explica la incapacidad de las clases dominantes para asentar su dominio sobre bases nacionales. Dicho legado no es una situación política de subordinación nacional; consiste por un lado en la supervivencia e incluso el robustecimiento de formas “pre-capitalistas” que atomizan económica y políticamente al país. Así, el desarrollo capitalista en el país ha sido resultado más de la presencia e impacto de los capitales extranjeros, antes y después de su fase “imperialista”, que de esfuerzos internos. (2009, p. 254)

De otro lado, el dominio oligárquico de la clase dominante en el Perú llamada a conformar la burguesía industrial fue defectivo porque carecieron de bases nacionales de dominio para la construcción del estado nación, es decir, no existieron organizaciones políticas representativas de los diversos sectores sociales y económicos.⁸³

Según Cotler (2006), hasta fines del siglo XIX el Perú atravesó un proceso aparentemente paradójico: el establecimiento de una situación oligárquica, sin conformar una fracción hegemónica, base de una burguesía industrial sólida que llevara las riendas del capitalismo en el Perú. Esta sería la explicación al porqué la permanente inestabilidad política que a partir de la Independencia persistiera a lo largo de todo el siglo XX: la *fragmentación de las clases dominantes*.⁸⁴

Para Rochabrún tanto como Cotler, ingresar al capitalismo y buscar la unidad nacional ha sido doblemente difícil por dos razones: la disputa de las fracciones más pro-capitalistas contra las más pre-capitalistas; y porque en su conjunto no dispondrán de la parte sustancial del excedente económico, al quedar la mayor parte de este en manos del capital extranjero (Rochabrún, 2009).

Sin embargo, para Cotler (2006) el dominio oligárquico será una compleja y desconcertante amalgama de una dominación terrateniente que controla tierras y hombres, y una dominación burguesa o pro-burguesa que es la única que tiene viabilidad histórica, pero que no puede tomar por sí misma las riendas de esa historia (Rochabrún, 2009).⁸⁵

El desarrollo de los enclaves económicos, la ampliación del estado, la complejización de la economía y la sociedad en su conjunto, traerán también consigo a las capas medias, que será un fenómeno particular y decisivo en el siglo XX (Rochabrún, 2009). Estas clases medias provincianas emergentes serán los próximos consumidores de la arquitectura proracionalista primero y de la arquitectura moderna después.

Desde la Primera Guerra Mundial el crecimiento industrial peruano experimentó un alza significativa. Esta evidencia aparece cuando la tasa de crecimiento industrial supera a la del comercio exterior peruano. Se vislumbra entonces la presencia de nuevos intereses dentro de la burguesía y por ende el inicio de una recomposición dentro de esta clase social.⁸⁶

Sobre las características de la sociedad peruana, sobre los conflictos entre industriales y exportadores, Caravedo (1976) sostiene que:

La fracción exclusivamente industrial que emerge en estas condiciones tenderá a contraponerse con las fracciones exportadoras, así como con las terratenientes, en torno al problema de la industrialización del país. Así mientras que exportadores y terratenientes buscarán integrarse cada vez más a la división internacional del trabajo y mantener las características tradicionales de la sociedad peruana, los industriales tratarán de reducir el grado de participación en la división internacional del trabajo e intentarán desintegrar las áreas no-capitalistas con el propósito de ampliar el mercado interno. (p. 24)

Dos períodos muy particulares definen la naturaleza de la burguesía en el Perú, una de ellas con mayor composición de capital nacional y la otra con alta composición orgánica de capital, lo que provocó diferencias y fisuras en su composición.

Este enfrentamiento no siempre siguió un camino homogéneo. Una de sus condicionantes fue el origen de los capitales que impulsaron el despegue del sector industrial. Entre 1920 y 1939 el capital industrial fue básicamente nacional. El tipo de empresa surgido en este período se caracteriza por el empleo de una tecnología intensiva en mano de obra, lo que equivale a una baja composición orgánica de capital. El proyecto

político de los industriales, surgido en este proceso, es claramente “antifeudal” y procapitalista y susceptible de aglutinarse tras de sí a las fuerzas de alguna manera interesadas en la expansión industrial. Entre 1939 y 1945, en cambio, el origen de los capitales es distinto. Un sector de exportadores y terratenientes se hacen industriales, pero alrededor de una producción destinada a la exportación y no al mercado interno. Este tipo de industrialización, a la vez que requirió de una inversión intensiva en capital, es decir una alta composición orgánica de capital, provocó conflictos en algunos sectores industriales, restándoles homogeneidad. (Caravedo, 1976, p. 24)

Conforme sostiene Caravedo (1976), existen puntos de vista como los de Favre (1969) y Santos (1974) en cuya visión la oligarquía es sinónimo de burguesía y esta aparece como un conjunto homogéneo de intereses, sin fisuras de ninguna clase. Al respecto dice:

Considero que estas interpretaciones, representativas de dos corrientes de pensamiento, no permiten dar cuenta del nivel más complejo de contradicciones que surgen en el desarrollo histórico de la burguesía peruana y aunque de manera preliminar intentaré ofrecer una tesis alternativa. (Caravedo, 1976, p. 26)⁸⁷

Producto de esta nueva situación, la industria en el Perú se vio favorecida al suspenderse el flujo de inversión extranjera, tal como lo sostiene Caravedo (1976):

Ello permitió que el capitalismo nacional se expandiera más aceleradamente aún. La tasa de ganancia del sector industrial empezó a incrementarse deteriorándose, en cambio, la de las actividades de exportación. Es, pues, dentro de estas circunstancias y, en parte debido a ellas, que un sector industrial de la burguesía empezará a aparecer en la escena política, así como dejará sentir su influencia en los distintos gobiernos. El régimen de Benavides, al diseñar y aplicar su política económica, hará gala de la influencia del gremio industrial. Este hecho aparecerá más nítidamente durante las elecciones de 1936, en las que con toda claridad un bloque electoral ofrece un programa burgués liberal en lo político y eminentemente industrialista en lo económico; bloque, además integrado en buena parte por los propios representantes de la Sociedad Nacional de Industrias. Con el inicio y desenlace de la Segunda Guerra Mundial se acentuará mucho más la expansión industrial debido a la influencia del gobierno norteamericano que induce la adaptación del aparato productivo nacional a sus exigencias y genera en el seno de la burguesía industrial nativa discrepancias y conflictos. (pp. 26-27)

Coincidiendo con Caravedo (1976), la burguesía industrial no fue siempre la misma, ni estuvo sometida a los antojos de ‘los plantadores de la costa’.

Tuvo más bien distintas fuentes de origen y carácter diferenciado de acuerdo a la coyuntura histórica en que actuó. Las contradicciones dentro de la burguesía peruana, sin embargo, no tuvieron el carácter antagónico que algunos le atribuyen, ya que sus conflictos fueron más reducidos y menos ambiciosos. (p. 27)

No hubo en el Perú una burguesía industrial influyente que orientara el proceso de industrialización capitalista del país. La que hubo en términos reducidos no tuvo mayores alcances que la producida por un grupo de bien intencionados artistas y profesionales cuya moderna doctrina no salió fuera de los límites geográficos de Lima. Es por eso que la arquitectura con rasgos modernos en su expresión formal no salió o fue escasa fuera de estas coordenadas geográficas.

1.3 HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

IDEAS SOBRE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA, LA HISTORIA DEL ARTE Y LA HISTORIA

La historia de la arquitectura en el Perú se inicia a principios del siglo XX y para el presente análisis este factor se compone de tres subfactores: períodos de estudio, fuentes de información y temática historiográfica.

¿Puede la arquitectura tener historia? Es una pregunta que asalta de primera impresión. Si apelamos a su naturaleza: eternidad, estética y humanismo, podríamos decir que sí, la arquitectura tiene historia. Conocemos la arquitectura a través del arquitecto que la hizo y el estilo que empleó. Pero para que la arquitectura tenga historia esperamos ver no solo sus cualidades eternas, sino también su evolución, secuencia y progresión.

La historia de la arquitectura puede enfocar el estilo o el trabajo en relación a la vida del arquitecto, sobre todo donde las expectativas de la historia se centran en lo visual. Sin embargo, para comprender y repensar la historia de la arquitectura es importante discutir qué clase de fuentes históricas manejar y establecer los límites del material usado para construir las historias.

La historia de la arquitectura también concierne a la forma de contarla, la cual es una de las más importantes funciones de escribir la historia y de la naturaleza de esta disciplina.

También la historia de la arquitectura puede ser vista como una necesaria crítica y permanente confrontación con las historias de otras disciplinas que componen la realidad compleja. Dice Ciucci (1984):

Hoy la historia se presenta como reconstrucción de fragmentos del pasado, analiza las interrelaciones de diversos aspectos, descubre las complejidades y las múltiples relaciones, reanuda hilos rotos por otros historiadores. Más que extender la alfombra sobre la cual hacer caminar al proyectista, el historiador la sustrae... Los conocimientos técnicos de la arquitectura serán confrontados y relacionados con otras técnicas y otras historias, de la ciencia, de las instituciones, de la gestión urbana, de la ideología, de la economía política, de las religiones. (Como se citó en Pizza, 2000, p. 115)

¿Para qué es necesaria la historia? El hombre se ha acercado a la historia para comprender el mundo que le rodea y actuar sobre él, pero también para pensar en sí mismo.⁸⁸

Cabe acotar que fue paradigma de la historia la idea de progreso o la trayectoria teleológica hacia un destino final. Sin embargo, esta idea fue puesta en duda por autores como Foucault, quién denuncia las representaciones corrientes de la historia y de la epistemología.⁸⁹

También fue paradigma de la historia el espíritu de la época, que se concreta en el episteme. Las épocas o las generaciones tienen un conocimiento, un saber común, determinado por los cambios culturales no necesariamente continuos, sino más bien discontinuos, rotos, fragmentados.⁹⁰

Este episteme, que es analizado por la arqueología de los saberes propuesto por Foucault, se encuentra en los textos, como conocimientos subyacentes en el campo simbólico de una época.⁹¹

Parafraseando a Marina Waisman (1993), se puede afirmar que la ciencia histórica o la historia no es la mera reproducción de los hechos. No podía serlo, aún desde un punto de vista estrictamente pragmático, por la imposibilidad de contener la totalidad de los hechos, objetos o acontecimientos. Una selección es indispensable, aunque fuera solamente para reducir la totalidad a una dimensión inteligible. Luego vendrán el ordenamiento, las articulaciones, las valorizaciones, por medio de las cuales se intentará dotar de sentido al panorama trazado. La historia no es una simple narración: es una sucesión de juicios.⁹²

Desde el momento que el historiador plantea el tema se ejerce el juicio histórico y, secuencialmente, cuando se plantean los métodos, técnicas e instrumentos, se hacen conscientes de un episteme. El historiador tiene una visión sobre los hechos desde su presente, por ello la historia se reescribe continuamente.⁹³

Para el presente trabajo, y en aras de una mayor precisión del lenguaje y de la claridad para la discusión de las ideas, conviene mantener diferenciados los conceptos de historia e historiografía y para ello se recurre a las categorías que establece Waisman (1993).⁹⁴ Se denominará "...“historia”, entonces, a la realidad de los acontecimientos –en nuestro caso a la sucesión de los hechos arquitectónicos– e “historiografía” a los textos mediante los cuales se estudia su desarrollo en el tiempo” (p. 14). Esto trae como consecuencia diferencias entre problemas históricos y problemas historiográficos.⁹⁵

Con el desarrollo de la ciencia y de la técnica, la evolución de la historia se ha hecho más notoria. El protagonismo en el discurso histórico se traslada del individuo al grupo social y a la narración lineal se opone la variedad de los tiempos. El espacio adquiere importancia y se desvanece la auto-explicación del relato. La nueva historia no tiene héroes.⁹⁶

También se discute la condición misma del “acontecimiento” y su verdadera realidad, y se estudia el modo de integrar la historiografía a las ciencias nomológicas,⁹⁷ de conciliar la aparente irrepitibilidad del acontecimiento y la dificultad de su “explicación”, con la formulación de leyes propias de ese tipo de ciencia (Waisman, 1993). Efectivamente la historia busca una explicación causal de los acontecimientos y ensaya una hipótesis. Pero también busca comprender los hechos. Por ello cada historiador explica y comprende de una manera la historia y la confronta con las demás historias. La realidad en estas circunstancias supera el conocimiento humano, pero su comprensión es más humana y menos pretenciosa que la explicación de los acontecimientos.⁹⁸

Las ciencias exactas que se apoyan en los procesos lógicos matemáticos tampoco son una garantía para el conocimiento humano. En algunos aspectos de la realidad pecan de ineficientes, sobre todo en las ciencias sociales. Entre la explicación y la comprensión, sin embargo, existiría una transición; entre la comprensión por medio de las leyes de la ciencia y la explicación por medio de la estructura de los argumentos. La historia que hacía su estructura sobre la base de los grandes acontecimientos ha ido perdiendo importancia por la sola idea de que no existe un fin llamado progreso tal como fue enunciado en la modernidad.

El descrédito de la historia “*événementielle*”,⁹⁹ la historia de acontecimientos e intriga o argumento, la historia narrativa, ha sido indudable durante varias décadas, mientras florecía lo que se dio en llamar “la nouvelle histoire”. Pero la pérdida de su condición narrativa desembocó en la imposibilidad de comprender realmente la historia, por lo que se está regresando a una consideración más flexible, en la que la realidad narrativa del hecho histórico no implica necesariamente la invención de un argumento que lo haga significativo, pero que busca un equilibrio entre la condición intrínsecamente narrativa de la historia y el cuadro más general de la vida social, *entre la comprensión y la explicación* [cursivas añadidas]. Paul Ricour encuentra en la “imputación causal singular” propuesta por von Wright una posible “transición entre la explicación por medio de leyes, a menudo identificada simplemente con la explicación a secas, y la explicación por medio de la estructura argumental, a menudo identificada como la comprensión”. (Waisman, 1993, p. 16)¹⁰⁰

Según Waisman (1993):

La causalidad está, pues, en el centro de la problemática historiográfica. Puede afirmarse que la mayoría de estudiosos están de acuerdo en que no existen causas únicas, que la causalidad es irregular, confusa y global; asimismo que ha de distinguirse entre causas y condiciones. (p. 16)¹⁰¹

Todas las historias hasta el momento han tenido una idea de final feliz. La historia de la arquitectura moderna fue usada en ese sentido tal como lo confirman los estudios de Tafuri (1997) y de Tornikiotis (2001). Esta historia se planteó una meta, que quedó como una de las características más importantes de la moderna historia de la arquitectura desde Winckelman. Los países o los estados nación que no tenían esos acontecimientos para hilvanar una historia, los adaptaban a sus realidades, deformando una historia de la arquitectura que debía ser narrada en otros términos, por así corresponder a los objetivos de su Estado nación. La historia en este sentido es un poderoso instrumento para consolidar la idea de nación de una sociedad.¹⁰²

Entonces si la historia sirve como instrumento para consolidar la idea de nación y proyectar esta imagen en el contexto político de las naciones; la historiografía latinoamericana, y especialmente la historiografía de la arquitectura peruana, debía proyectar sus imágenes más representativas, las mismas que fueron en su momento la arquitectura prehispánica, la arquitectura neocolonial y la arquitectura neoperuana. Lo que sucedió fue, que la arquitectura moderna rebasó a todas estas manifestaciones propias debido al proceso de globalización del capitalismo, sobre todo en el campo cultural. Ahora la historiografía de la arquitectura latinoamericana replantea sus objetivos y sus métodos para presentar al mundo sus imaginarios.¹⁰³

Ensayos como los de Enrique Browne (1988) y Ramón Gutiérrez (1983) se mueven en varios planos, entrecruzando líneas de desarrollo, sin caer en ningún momento en la narración lineal única.

Una aproximación a la problemática historiográfica, aún cuando sea esta referida a un segmento como es el arquitectónico, no puede eludirse de una cuestión de fondo que es el fin de la historia, o la disolución de la historia, o la definición de esta época como post-histórica (Waisman, 1993). El fin de la historia por la caída de los paradigmas de la modernidad ha trastocado momentáneamente la idea sobre la historia. Se llegó a pensar que la historia ya no era necesaria, que existía una sola manera de gobernar el mundo (capitalismo), ya no habría contradicciones. Felizmente para la historia, solo fue un enunciado formulado para oscuros

intereses políticos de llevar adelante la propuesta neoliberal a todos los países del mundo, causando en cierta manera la proliferación de las *historias*.¹⁰⁴

Sobre la historia general, historia de la arquitectura e historia del arte se podría afirmar, sin embargo, que existe una relación muy estrecha entre ellas aunque se diferencien por el objeto de estudio y por sus métodos.

Si bien los principios básicos de la historiografía general son válidos para las historiografías particulares, es menester establecer distinciones entre ellas, derivadas de la naturaleza de su respectivo objeto de estudio, que afectan tanto a los métodos como a la problemática historiográfica. (Waisman, 1993, p. 18)

Entre la historia general, la historia de la arquitectura y la historia del arte pueden variar los objetos de estudio, los métodos, los instrumentos, pero la historia es un cuerpo unitario relacionado en todos los aspectos. No es que exista una historia única, no confundir, existe un *corpus* histórico que está íntimamente relacionado. La historia por ello se ha dividido en especialidades por los enfoques que son necesarios en cada una de ellas. En ese nivel es que se dan las diferencias.¹⁰⁵

A ello, sin embargo, se agrega lo siguiente: el entorno, los factores y actores que se movieron por causas de su tiempo, y que llevaron a la arquitectura y al arte a los campos de la cultura, pertenecen a la historia general y en la mayoría de los casos ya no existen. Ello implica, reconstruir los caminos que han recorrido las ideas que se materializaron en la arquitectura o que no se materializaron y quedaron simplemente como proyectos. La diferencia entre la historia general y la historia de la arquitectura o la historia del arte, depende de la temporalidad de ambos, de la función histórica de la arquitectura, de la utilidad de la arquitectura como documento y la diferencia entre hecho histórico y hecho histórico-artístico (Waisman, 1993).

El hecho artístico puede sobrevivir en el tiempo, no así el hecho histórico. Sin embargo, el hecho artístico pertenece a un hecho histórico del cual fue producto y con caracteres muy particulares. Se da en un contexto único y singular.¹⁰⁶

El estudio histórico de la arquitectura o del hecho artístico es una “re-creación” de su interpretación desde el presente, con las inquietudes de hoy que busca en el pasado las explicaciones del humanismo de la obra de arte. La arquitectura es monumento, aunque no siempre, y sirve, como lo hace en la arqueología, para indagar en la historia sobre las sociedades del pasado.¹⁰⁷

Para concluir cabe acotar, que el objeto artístico y el objeto arquitectónico fueron producidos singularmente en ciertas condiciones sociales y económicas que hicieron posible su producción. Como objeto simbólico, trascienden el mero hecho constructivo.¹⁰⁸

Documento, en la práctica historiográfica sería todo lo que acompaña al estudio del objeto arquitectónico o monumento. Pero ¿qué sucede cuando la historia de la arquitectura se centra en las ideas, o en la pedagogía, o en la arquitectura como actividad económica? No siempre el objeto arquitectónico es el monumento y no siempre los textos, memorias, planes académicos de estudio, contratos son documentos.¹⁰⁹ Las ideas pueden ser monumentos y los objetos arquitectónicos documentos.¹¹⁰

Efectivamente, la historia tiene en la arquitectura o en la obra de arte un documento de suma importancia. Es la expresión más humana de la historia.

La historia general, por su parte, recibe un inestimable auxilio de la obra de arte o de arquitectura, considerada como documento de una cultura. En ella pueden leerse los más variados y extremos aspectos de esa cultura, desde sus hábitos cotidianos hasta su concepción del mundo representada por su modo de concebir el espacio. (Waisman, 1993, p. 21)

Habría que distinguir los acontecimientos históricos, entre pensados y no pensados. Existe un grado de incertidumbre que es el mismo cuando el artista acomete su tarea. No sabe exactamente cuál será el resultado y menos sus implicancias. Las revoluciones, por ejemplo, pueden ser no pensadas.

Hay aún otra diferencia entre hecho histórico y hecho histórico-artístico: el grado de voluntad consciente que lo produce. “Muchos acontecimientos, dice Raymond Aron, ... no fueron, verosímelmente, pensados por nadie de antemano” ... En la obra de arte o arquitectura... la relación proyecto/resultado es mucho más directa, y el proyecto existe siempre –materializado o no– pues hay un propósito consciente de producir un resultado determinado, se logre éste plenamente o no. (Waisman, 1993, pp. 21-22)

Aunque ciertas las apreciaciones de Waisman, solo se cumplirían en algunos casos o en la visión de algunos historiadores del arte y de la arquitectura.

La historia de la arquitectura y la historia del arte han tenido una relación muy importante, sobre todo en los primeros años cuando se inicia la moderna historiografía de la arquitectura. El objeto arquitectónico

ocupaba el centro de atención de los historiadores y es Winckelmann quien hace el primer intento de mostrar la evolución de los estilos. Las herramientas con las que contaba fueron tomadas de la historia del arte. Desde entonces se inicia la conexión entre ambas disciplinas. Con el correr del tiempo, surgirían nuevas preguntas a la arquitectura desde la historia y fue en ese afán que surgieron otras teorías y métodos para la historiografía de la arquitectura. Los períodos de estudio fueron frecuentemente el punto de encuentro entre ambas disciplinas.¹¹¹

La arquitectura al expresar una visión del mundo sirve como documento de la historia. La historia de la arquitectura en consecuencia también da una lectura de la historia. La arquitectura desde el punto de vista semiológico es también expresión de un lenguaje y por ello elabora indirectamente formas de visión del mundo. En ella se encuentra sintetizado la organización social, el manejo de los recursos, las tradiciones constructivas, la respuesta al clima y al entorno geográfico, por ende el manejo del territorio. La periodificación para el caso latinoamericano, pudo haber sido diferente entre la arquitectura y el arte por la aparición de un eclecticismo tardío en relación a Europa. Por tanto, desde este trabajo se sostiene que el divorcio entre las historias de la arquitectura y el arte fue por las preguntas que se hicieron a la arquitectura desde la condición latinoamericana y además porque la arquitectura necesariamente implica una visión del mundo.¹¹² La condición latinoamericana ha sido el catalizador para interpelar a la historia del arte la validez de sus argumentos basados mayormente en los estilos artísticos.

La modernidad en la arquitectura indujo a pensar en su labor social, en la satisfacción de las necesidades humanas y alcanzar la democracia en un proceso de industrialización. En este orden de ideas, la Bauhaus integró las artes y la arquitectura. El arte tuvo por objetivo un fin social. La vivienda fue la tipología arquitectónica más estudiada y las iglesias que se hacían en la edad media europea y las épocas coloniales latinoamericanas, fueron cambiadas por espacios y ambientes laicos.¹¹³

Tanto en la *utilitas* como en la *firmitas* de Vitruvio se dan las condiciones que diferencian la historiografía arquitectónica de la artística desde el punto de vista pragmático. Lo que sucedió con la industrialización en la modernidad es que cambió completamente la forma de hacer arquitectura, ya no eran en las formas artesanales sino industriales donde la especialización productiva trajo por consecuencia la participación – cada vez más importante – de múltiples profesiones y oficios, una de ellas la ingeniería.¹¹⁴

La informática ha tenido una influencia notable en el proceso de diseño. Todavía se evalúa, con algunos resultados previos, la incidencia del software en el diseño, sobre todo el diseño paramétrico.¹¹⁵

Se ha establecido una separación entre la arquitectura de antes de la computadora y después de la computadora. Las técnicas han cambiado y los bocetos ya no serán las fuentes documentales. Zevi no vio ni vivió esa situación.¹¹⁶

No siempre fue el espacio el afán de la arquitectura. En las sociedades mágico-religiosas revestía también importancia el volumen y el paisaje. El paisaje fue un elemento primordial en la disposición de las ciudades de las incas y griegas.¹¹⁷

El proyecto, a su vez, constituye una entidad con significados propios y completos en sí mismos, pues implica una proyección al futuro, una propuesta acerca de modos de vida, de modos de percepción del espacio y de la forma, de modos de relación con el medio urbano o rural, de modos de concebir la tecnología, etc., etc. Estas ideas tomarán luego dimensiones y caracteres particulares en la obra construida, en ella participarán como protagonistas la calidad física de la materia, del color, de la luz, que en el proyecto sólo pueden deducirse intelectualmente. En la obra entrarán a jugar en primer plano la percepción sensible, la vivencia real del espacio y, con el correr del tiempo, el grado de viabilidad de la propuesta, confrontada ahora con la realidad de la vida social y del entorno físico concreto. (Waisman, 1993, p. 26)

Entre proyecto y obra también existe una distancia. Entre idea y obra aún más. Las regulaciones urbanas producto de la convivencia social en la ciudad producen efectos importantes en la idea del arquitecto y su imagen objetivo inicial. Están en la parte más lejana los proyectos que no vieron la luz. Este es el caso del edificio del Ministerio de Agricultura y Ministerio de Relaciones Exteriores durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado.¹¹⁸

Todos estos componentes parecieran dar pie a la historia de las ideas o de las mentalidades colectivas, imaginarios políticos que se convirtieron en propuestas arquitectónicas y en el mejor de los casos en proyectos u obras edificadas.¹¹⁹

Sin embargo, sostiene Waisman (1993) que la historiografía latinoamericana, en gran parte asumida en el pasado reciente por historiadores del arte, requiere aún de muchos esfuerzos para emprender un camino propio y eliminar errores.

En este orden de ideas, Ramón Gutiérrez (1985) sustenta que: "...la historiografía sobre arquitectura americana ha conformado una estructura de conocimientos que ha dado rigidez a una óptica peculiar de ver la historia con un sentido de inexorabilidad y finalismo que nos impide una comprensión diferente" (como se citó en Waisman, 1993, p. 28). Y señala como conclusión de su estudio, lo mucho que aún falta por hacer, investigar y difundir; y sobre la necesidad de "...explicarnos a partir de nosotros mismos utilizando categorías de análisis, escalas de valores y juicios críticos..." (como se citó en Waisman, 1993, p. 28) que no sean elaborados a partir de otros contextos y que proporcionen una visión de conjunto, una visión integral.¹²⁰

Para tener una idea de la evolución en la historiografía latinoamericana se tiene una propuesta de Ramón Gutiérrez, quien distingue tres períodos: el de los precursores (1870-1915); el de los pioneros, durante el cual se ganó en difusión, extensión y profundidad (1915-1935); y el de la consolidación historiográfica (1935-1980), caracterizada por un menor compromiso ideológico que la acción de los pioneros, pero en la que se advierte un mayor rigor metodológico (Waisman, 1993).¹²¹ Este tema será tratado en forma complementaria en la sección correspondiente a "Períodos de Estudio".

1.3.1 PERÍODOS DE ESTUDIO

LA MOVILIDAD DE LOS PARADIGMAS EN AMÉRICA LATINA, TENDENCIAS IDEOLÓGICAS Y CORRIENTES ARQUITECTÓNICAS

El trabajo histórico por su propia naturaleza requiere de ser ordenado para establecer relaciones, hacer preguntas y formular respuestas acerca del objeto de estudio. Este orden es preparado por el historiador de acuerdo a sus fines y a su visión. Es decir, requiere establecer unidades de tiempo que tengan algún sentido común y que se relacionen con hechos importantes ya conocidos.¹²²

Aunque establecer relaciones con hechos ya conocidos puede confundir en vez de aclarar, es importante que entre las unidades de tiempo exista un cambio significativo y que pueda explicarse en términos históricos.¹²³

La periodización en la historia de la arquitectura latinoamericana ha tenido una fuerte influencia europea, a tal punto que se ha copiado mucho de ella. Pero la realidad latinoamericana ha sido diferente y en consecuencia habría que repensarla. Los términos son otros y depende del objeto de estudio que se tenga para saber que períodos considerar.¹²⁴

Tanto las grandes unidades históricas de la humanidad y de otro lado el estilo, como criterios de periodización en las artes, definitivamente han trastocado el estudio de la arquitectura latinoamericana.¹²⁵

Latinoamérica tiene una situación diferente de la europea, sus procesos sociales y culturales han tenido influencias, reveses y circunstancias específicas. Los hechos históricos y las tendencias artísticas se han desarrollado a la luz de nuevos paradigmas. La historiografía de la arquitectura, por su amplio espectro del objeto de estudio, requiere de un trato particular para definir las unidades de tiempo. No solo es el condicionamiento político, se piensa que también es importante el factor económico y sobre todo el factor cultural.¹²⁶

Si las tradiciones o tipologías constructivas sobreviven a los cambios tipológicos arquitectónicos y los cambios estilísticos se superponen unos a otros, entonces no sería recomendable formular una periodización de la arquitectura latinoamericana similar a la europea. El eclecticismo es una situación característica del pensamiento latinoamericano, por ello los períodos de estudio son singulares. Las mentalidades o las largas duraciones por la inmovilidad social también deberán tomarse en cuenta en la historiografía latinoamericana.¹²⁷

El estilo, la estructura del espacio habitado y las tradiciones constructivas no llegaron a América al mismo tiempo en que se desarrollaban en la sociedad europea. Hubo una serie de superposiciones y puras coincidencias.

...que las ideas arquitectónicas europeas no arribaron a América en ordenada secuencia cronológica, sino que llegaron de la mano de los más variados artífices, que a su vez vivían períodos estilísticos diversos según su proveniencia o su educación. Y así, abundan en toda América Latina los anacronismos.¹²⁸ [...] De ahí que una periodificación basada en criterios estilísticos o de concepción espacial, o de desarrollo estructural, resulte artificial para 'nuestra arquitectura', y pueda señalar, a lo sumo, alguna coincidencia temporal con períodos europeos. (Waisman, 1993, p. 49)

La movilidad de los paradigmas a medida que hemos entrado a la edad contemporánea se ha intensificado, elemento que hace más difícil o singular la periodización del objeto de estudio en la historiografía.¹²⁹

Las periodizaciones deben tomar en cuenta esta recomendación, por ello en el presente estudio de las ideas sobre la historia de la arquitectura se ha tomado el concepto de generación que está vinculada a las ideologías predominantes como bien sostiene Waisman. Las ideas de generaciones fue planteado por Ortega y Gasset y desarrollado posteriormente por Julián Marías. Se sostiene que las generaciones tienen una vigencia de quince años y que existen expresiones más puras en el núcleo de la generación y más dispersas a los extremos.

1.3.2 FUENTES DE INFORMACIÓN

EL DOCUMENTO ESCRITO COMO FUENTE INDISCUTIBLE, LA ELABORACIÓN DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO, EL LENGUAJE DE LA FUENTE Y LA FUENTE AL SERVICIO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Para el estudio de la historia y en este caso de la arquitectura moderna, la fuente de información por su origen se ha clasificado tradicionalmente en primaria o secundaria, aunque actualmente han surgido nuevas ideas sobre el concepto de *fuentes*. Entre las fuentes primarias también se cuentan las fuentes orales y los bocetos, proyectos, memorias, resoluciones, informes técnicos, tasaciones, peritajes, maquetas, fotografías, apuntes, conferencias, actas, etc.¹³⁰

Las fuentes secundarias pueden ser directas o indirectas. Las directas son aquellas que se encuentran estrechamente relacionadas con el acontecimiento u obra estudiados, como los testimonios personales de los arquitectos, los contratos de obra y las facturas de los materiales. Las indirectas no están relacionadas directamente con el acontecimiento u obra estudiada, puede ser la literatura arquitectónica (teorías, doctrinas, tradiciones, la teología, la filosofía, etc.) (Jara Garay, 2006).

La Historia se hace con fuentes. Una fuente es aquello que nos permite verificar un hecho histórico. La concepción tradicional de la Historia sólo considera como fuente el texto escrito. De hecho se divide la historia en dos partes: Prehistoria, antes de los textos escritos, e Historia, desde la aparición de la escritura. Pero, evidentemente, esta es una visión reduccionista de la historia. Historia es todo lo que ocurre desde la aparición de la humanidad sobre la Tierra, haya texto o no. [También es fuente de la historia la mentalidad de las sociedades] La Escuela de los Annales negará el documento escrito como fuente indiscutible y máxima de conocimiento histórico. Toda realización que parta de la actividad humana será una fuente. (Fuentes de la Historia, s.f.)¹³¹

En el caso de la arquitectura peruana precolombina, por ejemplo, no se tuvo escritos convencionales, aunque los quipus fueron un sistema de escritura que registraba los acontecimientos y las cuentas imperiales. Sin embargo, su importancia radica en que producto de ello se tiene narraciones quechuas como las que aparecen en *Dioses y Hombres de Huarochirí*, recogidas por Francisco de Avila en 1598 y la traducción castellana de José María Arguedas en 1966; fuentes que todavía no han sido totalmente exploradas para la arquitectura, como si han sido estudiadas por la antropología para el análisis sobre el uso y ocupación del territorio.¹³²

Las fuentes pueden influir sobre la historia, por ejemplo el hecho que la arquitectura virreinal cuente con prolíficos estudios se debería al extenso archivo sacro y profano de la época que existen tanto en el Perú como en España. De otro lado, la extirpación de idolatrías durante las reformas toledanas incidió en que aparentemente se perdieran las tradiciones, los usos, las costumbres de muchos pueblos en la sociedad andina, pero su registro tiene un valor muy importante para su estudio. Las fuentes en la historia han tenido un cambio asombroso. La historia de corte positivista que se basaba en la documentación "oficial" escrita ha sido superada, primero por la documentación oficial pero de personajes de la vida cotidiana como fue el caso de Domenico Scandella Menocchio, un molinero del siglo XVI cuya historia reconstruyó Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*. Luego las tradiciones o fuentes orales, la música, las leyendas y los cuentos, también han calado en el imaginario de los historiadores contemporáneos.¹³³

En la investigación histórica, la definición del problema precede a la ubicación de las fuentes. La información y documentación de un problema es el paso siguiente en todo proceso de investigación.¹³⁴

La investigación histórica ha cambiado en los últimos años dejando de lado tres viejas concepciones acerca del concepto de *fuentes*: 1) las fuentes como el origen de la investigación histórica, 2) la diferencia entre fuentes primarias y secundarias y 3) el concepto de las disciplinas auxiliares de la historia.

La extensión del concepto de fuente, la caracterización de los objetivos, la necesidad y las técnicas de la “crítica de fuentes”, la conceptualización de las “disciplinas auxiliares” que han sido el apoyo tradicional del historiador para la interpretación de las fuentes, han cambiado radicalmente. Han quedado arruinadas tres viejas concepciones: la de las *fuentes de la historia* y su crítica como el origen de toda investigación; la distinción entre fuentes primarias y secundarias; la concepción tradicional de las *ciencias auxiliares* de la historia. (Aróstegui, 2001, p. 379)

La información histórica no comprende solo su lectura y transcripción. Existe la idea, ya generalizada, que la historia es develar los datos que se encuentran en las fuentes históricas. Sin embargo, para que se alcance la historia o el carácter histórico en una investigación es necesaria la crítica a las fuentes y la interpretación de los hechos históricos. Ese algo más adicional a los datos es el juicio histórico que está presente en el discurso historiográfico.¹³⁵

El concepto de *fuerite* actualmente se ha ampliado a todo vestigio de información sobre la creación humana y es el que se usa hoy en día. El positivismo en la historia, que defendió la exclusividad de los documentos oficiales, ha quedado atrás.

Fuente histórica sería, en principio, todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo. (Aróstegui, 2001, p. 380)

Las fuentes no deben condicionar el trabajo histórico, ello se puede suplir con un refinamiento mayor de las explicaciones.¹³⁶

El cambio cualitativo del concepto de *fuerite* también es asunto de la historiografía contemporánea. Aróstegui recomienda hacer un estudio detallado de la taxonomía de las fuentes a usar.¹³⁷

Aróstegui (2001) plantea cuatro criterios taxonómicos para clasificar las fuentes: 1) posicional; 2) intencional; 3) cualitativo; y 4) formal-cuantitativo (Figura 2).

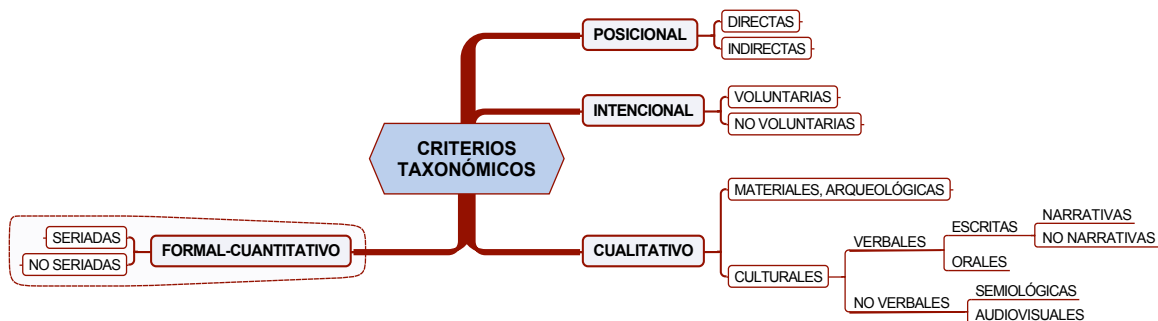


Figura 2. Criterios para la clasificación de las fuentes históricas.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Aróstegui, 2001, p.382.

El criterio posicional de las fuentes se refiere a las directas e indirectas que en su forma clásica se aplica a la naturaleza del testimonio contenido en ella. Una fuente directa era un escrito o relato de algún testigo presencial, de un protagonista, de un documento que emanaba directamente del objeto de estudio. Una fuente indirecta era una información basada en informaciones no testimoniales.¹³⁸

El criterio intencional se caracteriza según los testimonios que el historiador maneja. Es diferente que una creación humana haya sido concebida como *testimonio histórico* o que, por el contrario, haya sido producida en el curso de una actividad y finalidad que no tiene como fin la testimonialidad. Testimoniales serían las fuentes que proceden de un acto intencionado y no testimoniales las fuentes involuntarias.

El conocimiento de la forma de producción de un documento es, naturalmente, esencial en cualquier análisis de la información que transmite. Por ello, la clasificación de las fuentes según el carácter y proceso de su producción tiene un innegable interés para el ejercicio de la *crítica fontal*, con independencia de las propias características intrínsecas que conceda al documento el “destino” con que se produce. (Aróstegui, 2001, p. 384)

La fuente voluntaria es la fuente clásica, la fuente por excelencia, aquella en la que durante siglos se ha basado toda la tarea de la reconstrucción de la historia hasta la época de la Ilustración. Es la que ha constituido la memoria oficial de las sociedades. Es el reflejo del **imaginario** que los componentes de un grupo construyen, de su **mentalidad** e **ideología**. Es la que refleja el conflicto interno de toda sociedad.¹³⁹

El criterio cualitativo permite clasificar las fuentes en materiales y culturales y a su vez estas últimas en verbales, y no verbales. Es decir de una fuente puede importar su propia y aparente materialidad o el mensaje que, a través de su materialidad, se expresa. Unas fuentes interesan como “objetos” y otras por su “mensaje” donde el objeto mismo hace de soporte.

A su vez, las fuentes culturales escritas pueden clasificarse en narrativas y no narrativas. Las fuentes no narrativas son una categoría muy genérica que deja fuera al relato. La historia tradicional se hacía esencialmente sobre fuentes narrativas como crónicas, relatos, reportajes y memorias, que eran en sí mismo historia en cuanto narración. El adelanto de la moderna historiografía en materia de fuentes reside en el uso cada vez mayor de las fuentes no narrativas.

El criterio cuantitativo distingue las fuentes seriadas y las fuentes no seriadas. Se entiende por fuente seriada aquella, material o cultural, que está compuesta de muchas unidades o elementos homogéneos, susceptibles de ser ordenados, numéricamente o no. La condición seriadas o no seriadas se refiere, aunque no de modo excluyente, a la distinción que puede hacerse en las fuentes entre aquellas que presentan, o de las que puede extraerse, un contenido expresable numéricamente, frente a las que no tienen esta posibilidad.

Esta clasificación de las fuentes tiene el interés de dar una gran flexibilidad y orientación para facilitar la búsqueda de las fuentes idóneas para el estudio de determinadas situaciones históricas. El ideal de una investigación es el uso de las más variadas fuentes posibles y la confrontación sistemática entre ellas.

1.3.3 TEMÁTICA HISTORIOGRÁFICA

Los temas de la historiografía de la arquitectura han ido cambiando a través del tiempo. Por ejemplo, de la relación tan estrecha entre la historia de la arquitectura y la historia del arte, se ha tomado como modelo la historia de las vidas de Vasari, así fue que para hacer la historia de la arquitectura se hacía la historia del arquitecto. Esta forma de hacer historia de la arquitectura subsiste hoy en día, muchos autores enfocan la historia de la arquitectura desde este punto de vista. Posteriormente, Johann Winckelmann (1717-1768) planteó la historia de la arquitectura desde el punto de vista del espectador instruido, apoyado en la interpretación y la descripción; y Aldo Rossi, así como Saverio Muratori, en sus estudios sobre la ciudad italiana, derivan en una historia de la arquitectura a partir de la historia de los tipos que pueblan y construyen la ciudad.

El que continuó las teorías de Winckelmann fue Jacob Burckhardt (1818-1897), quien además relaciona los hechos políticos con los culturales y los literarios. Uno de sus alumnos, Heinrich Wölfflin (1864-1945), plantea el formalismo y en su obra *Conceptos fundamentales en la historia del arte* publicada en 1915 desarrolla la noción de estilo. Desde su perspectiva, la historia del arte es la evolución interna de los estilos y su alternancia en el tiempo. Sería una historia donde los nombres de los artistas pasan a un segundo plano y de esta manera se aleja de la concepción romántica del genio y su privilegiada relación con su creación: la obra de arte.

Por esa época, nacía en Viena la *Escuela de la pura visibilidad* que se basaba en la estética de Kant: belleza libre y belleza adherente. Su representante más importante fue Alois Riegl (1858-1905), quien desarrolló el concepto de *Kunstwollen* que se refiere nada menos que a la fuerza del espíritu humano dentro de una misma época y en todas sus manifestaciones culturales.

La llamada *tradición iconológica* iniciada por Aby Warburg (1866-1929) pone en cuestión los enfoques de las principales metodologías contemporáneas de la historia del arte y pretende una visión más amplia, comprensiva y renovadora con un contenido crítico.

Posteriormente Edwin Panovsky (1892-1968) va a formular el concepto de *iconografía* y establece un método de estudio en tres etapas: preiconográfico, iconográfico e iconológico.

Finalmente, Nicos Hadjinicolaou (1979) sostiene que la historia de la producción de imágenes es la historia de la ideología en imágenes, por consiguiente, el objeto de la disciplina de la historia del arte no es otro que las ideologías en imágenes aparecidas en la historia.

La historia de la arquitectura ha recibido también la influencia de la historia general en el sentido que, abriendo el abanico de visiones de la historia a partir de la propuesta de la Escuela de los Annales (1929), que se interesa por los procesos y estructuras sociales, ha venido incorporando nuevos objetos de estudio y nuevas metodologías, así como instrumentos de otras ciencias como de las ciencias sociales en el aspecto cualitativo y de las ciencias duras en el aspecto cuantitativo.

Los nuevos temas han exigido una periodización exclusiva, abandonando las rígidas periodizaciones de la primera historia de la arquitectura en el Perú, también en el ámbito latinoamericano han surgido propuestas muy interesantes como la de Marina Waisman de Argentina, Silvia Arango de Colombia y Eliana Cárdenas de Cuba, que se han sumado a las propuestas ya conocidas de Enrique Browne, Ramón Gutiérrez, Damián Bayón, Mario Buschiazzi, Hugo Segawa, entre otros.

En suma, actualmente la temática historiográfica es variada como variadas son sus técnicas de investigación y esa situación contribuye a tener varias lecturas del objeto arquitectónico y de los factores que contribuyen a su materialización que hasta hace muy poco tiempo permanecían inalteradas.

1.4 ARQUITECTURA

La arquitectura en el Perú tiene larga data desde la época prehispánica, sin embargo la denominada arquitectura moderna en el Perú se inicia a mediados del siglo XX y para el presente análisis este factor se compone de tres subfactores: tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos.

Las primeras obras de raigambre capitalista se centran en este período, tanto desde el punto de vista urbano como arquitectónico y responden a las nuevas tipologías necesarias para atender las urgentes necesidades de las ciudades del país. La aparición de la empresa contratista The Foundation Company de origen norteamericano, la empresa de cementos, los sindicatos de obreros de la construcción, los reglamentos de construcciones que datan de 1919,¹⁴⁰ la promulgación el 22 de agosto de 1924 del Reglamento de Urbanizaciones,¹⁴¹ la creación de la Inspección Técnica de Urbanizaciones, los gremios de profesionales ingenieros y arquitectos, y la creación de la Sección de Arquitectos en la antigua Escuela Nacional de Ingenieros son los principales indicios de una visión capitalista en el sector de la construcción y desde luego en la arquitectura.

El estilo predominante de aquella época no se puede tildar de moderno a secas, pues lo que estaba sucediendo era un proceso de transformación al interior de la arquitectura. Las plantas de distribución de las diversas tipologías arquitectónicas respondían a nuevas necesidades, la localización de los barrios obreros daban los primeros avisos de lo que se venía haciendo en materia de apoyo al sector industrial como mecanismo de desarrollo, la apertura de nuevas avenidas como la avenida Leguía (hoy avenida Arequipa), la avenida Brasil, la avenida Alfonso Ugarte y la avenida Progreso (hoy Venezuela) eran también ejemplos de las necesidades de la nueva ciudad capitalista. Pero estilísticamente los cambios aún no eran notorios, estaban en tránsito, aun cuando la estructura de los edificios asimilaba rápidamente el concreto armado y los pórticos y tijerales de acero para cubrir grandes luces.

Para definir estilísticamente el estilo moderno debe aparecer en el escenario profesional Alfredo Dammert,¹⁴² un peruano descendiente de una prestigiosa familia de inmigrantes alemanes que habría hecho sus estudios iniciales en el Deutsche Schule, colegio alemán de Lima, hasta 1921 y habría estudiado la profesión de arquitecto en la RWTH Aachen University¹⁴³ (Universidad Técnica de Aquisgrán) en Alemania, aproximadamente entre 1924 y 1930, en el auge de la Bauhaus, cuya influencia será notoria en su obra. Dammert traía en sus maletas el aire de la primera modernidad en arquitectura, aquella que Renato de Fusco denominaría proracionalismo (De Fusco, 1992).¹⁴⁴

Estilos arquitectónicos como el *art déco* y el estilo *buque* reflejaban superficialmente la modernidad en el Perú.¹⁴⁵ Además de los magníficos edificios modernos de esta etapa vino en el campo legislativo la Ley de Propiedad Horizontal; en lo residencial aparecieron las unidades vecinales; en lo académico, las reformas en la enseñanza de la arquitectura; en las tendencias artísticas surgió la Agrupación Espacio;¹⁴⁶ en las ideas escritas contamos con el libro *Espacio en el Tiempo*;¹⁴⁷ y en la regulación y concepción urbanística, la Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo (ONPU),¹⁴⁸ el Plan Piloto de Lima¹⁴⁹ y la Corporación Nacional de la Vivienda.¹⁵⁰

Entre la formación del capitalismo y la modernidad arquitectónica hubo una correlación parcial en el Perú. Como se ha visto, solo se atinó a una modernización de la arquitectura, porque en las otras esferas (Weber), lógicas (Heller) o dimensiones de la institucionalidad (Giddens), la modernidad también fue un proyecto incompleto.

La arquitectura tiene una relación muy estrecha con la ciudad y hay quienes sostienen que una forma de hacer ciudad es a partir de la arquitectura. La ciudad emblemática del Perú ha sido Lima, desde el punto de vista histórico y económico. Ciudad señorial y centro del Virreinato durante la Colonia y capital de la República a partir de la Independencia, Lima tiene las huellas de todos los procesos por los que la arquitectura ha transitado.

En los albores de la modernidad, uno de los problemas más apremiantes de la ciudad fue la salud pública. La red sanitaria no estuvo a la altura de la gran ciudad. Fue un problema que hubo de resolverse no de forma completa, sino hasta que el presidente Leguía ordenó mediante la Ley N° 4126 de mayo de 1920 el saneamiento de 32 de las ciudades más importantes del Perú, entre ellas Lima.

Hubo otros factores como los tecnológicos, los que cambiaron la faz de la ciudad y la vida cotidiana: la aparición del fonógrafo, el cinematógrafo, el automóvil, la luz eléctrica y la aparición del tranvía eléctrico (Torrejón Muñoz, 2010).

Como se verá a lo largo de la historia, para bien o para mal, el concepto de arquitectura ha ido evolucionando a través del tiempo, sin embargo es necesario tener presente algunos de los más usados. Según Vitruvio (23-27 a. C.), los principios de la arquitectura son: el orden, la distribución, la euritmia, la simetría, la adecuación y la economía. Y resumía en lo que ahora se conoce como la tríada vitruviana: *firmitas, venustas y utilitas*.

Si se entiende por arquitectura al arte de proyectar, Boullée (1780, como se citó en Rosenau, 1953) sostiene que Vitruvio comete un grueso error al definir la arquitectura como el arte de edificar. La arquitectura es algo más, es el **arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio**.

¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré, como Vitruvio, como el arte de edificar? No. Hay en esa definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la causa.

Es preciso concebir para efectuar. Nuestros primeros padres sólo construyeron sus cabañas tras haber concebido su imagen. Esta producción del espíritu, esta creación es lo que constituye la arquitectura, a la que, en consecuencia, podemos definir como el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es, pues, sino un arte secundario, que nos parece adecuado denominar la parte científica de la arquitectura.

El arte propiamente dicho y la ciencia: he aquí lo que creemos distinguir en la arquitectura. (Patetta, 1997, p. 70)¹⁵¹

Walter Gropius (1919) creía en una arquitectura que se nutriera de las artes cuando dice: “Artistas, derribemos al fin los muros levantados entre las ‘artes’ por nuestra deformada educación académica y volvamos a ser todos, nuevamente constructores. Deseemos juntos, pensemos juntos, creemos juntos la nueva idea de la arquitectura” (como se citó en Patetta, 1997, p. 72).

Según Patetta (1997), Le Corbusier pensó que la arquitectura consistía en establecer relaciones emotivas mediante el uso de los materiales en bruto. La arquitectura está por encima de los factores utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico, es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz.

Resolver una función no es el único cometido de la arquitectura. La arquitectura es arte en el sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía alcanzada gracias a la exacta proporción de todas las relaciones. La arquitectura y la urbanística son el reflejo fiel de una sociedad (Patetta, 1997).

La Carta de Atenas (1933) traía la idea que la arquitectura preside los destinos de la ciudad. Ordena la estructura de la vivienda cuya salubridad, alegría y armonía están sometidas a sus decisiones. Agrupa las viviendas en unidades de habitación cuyo éxito dependerá de la exactitud de sus cálculos. Reserva de antemano los espacios libres en medio de los cuales se alzarán los volúmenes edificados de proporciones armoniosas. Acondiciona las prolongaciones de la vivienda, los lugares de trabajo, los terrenos destinados al reposo. Establece la red de circulación que pondrá en contacto las diversas zonas. La arquitectura es la clave de todo (Patetta, 1997).

Patetta (1997) señala que la arquitectura, según Kahn, no existe. Existe una obra de arquitectura. Y una obra de arquitectura es una oferta a la arquitectura con la esperanza de que esta obra pueda ser parte del tesoro de la arquitectura. Todo edificio pertenece a una institución del hombre.

Para Aldo Rossi, la arquitectura –en sentido positivo– es una creación inseparable de la vida y de la sociedad en la cual se manifiesta. En gran parte es un hecho colectivo (Patetta, 1997).

Todas las definiciones de arquitectura, como se ha visto, responden a las diferentes formas en que se percibe el oficio y el objeto arquitectónico. Muchas son contradictorias, como es el caso de Boullée y Vitruvio, otras son comprensivas como la definición de Rossi, u otras son sensibles a las sensaciones humanas ante la luz, como es el caso de Le Corbusier. Hoy en día, la obra arquitectónica se produce, en primer lugar, previo trámite de la división social del trabajo y, en segundo lugar, por la determinación precisa de las características técnicas –dimensionales y materiales–, gracias a las cuales el edificio es el resultado de una manipulación controlada en todas y cada una de las fases del proceso que lleva a su producción (De Solá Morales, 1995).

Según De Solá Morales (1995), el arquitecto en la producción de la arquitectura actual no es solo el responsable de algunas decisiones formales o técnicas sino de la puesta en marcha de un proceso, complejo, articulado, de múltiples operadores que actúan directamente en partes determinadas de la materialidad del objeto arquitectónico.¹⁵²

En suma, la arquitectura como expresión cultural ha sido la materialización de las interacciones sociales fundada en las técnicas constructivas alcanzadas. La materialización, que es el edificar, hecha para el habitar.

Pero la arquitectura ha ido perdiendo su significación original y en la modernidad se ha visto distraída por la división internacional de trabajo. Al respecto, López Soria hace una interpretación filológica de la arquitectura en su sentido original, visto desde el existir como esencia del hombre, que quiere decir, en primer lugar, habitar. Y dice que vista desde el existir, la arquitectura es pastora del territorio y agencia del habitar. Como pastora del territorio le toca cuidar con esmero la coexistencia de lo humano, lo natural y lo sagrado, del “fuera” y del “dentro”. Habitar se dice en latín de dos maneras: *habitare e incolere*, que significa respectivamente, tener de manera permanente y cultivar. Pero el castellano distingue claramente entre el habitar y el cultivar, con lo cual el habitar pierde su relación con el cultivar y viceversa. Tenemos así, un construir que no es ya habitar y un habitar que ya no es cultivar. Y esto está en relación con la separación efectiva en el mundo moderno entre las acciones de construir, habitar y cultivar. La única relación que conservan, en un mundo esencialmente teleológico y causalista como el moderno, es que el construir y el cultivar son medios para el habitar, pero no dimensiones del habitar. Con lo cual nos encontramos con un hombre, el moderno, que por una parte construye, por otra cultiva y finalmente habita (López Soria, 2010).

Al entrar en el terreno de la arquitectura moderna, en primer lugar habría que aclarar la diferencia entre Movimiento Moderno y Proyecto Moderno. Al respecto, Tomás Maldonado (2004) considera que el Movimiento Moderno en la arquitectura es parte del Proyecto Moderno como sistema social de convivencia.¹⁵³

Y es que Proyecto Moderno es el proyecto democrático, el proyecto que nace de las cenizas del Antiguo Régimen, de los paradigmas del Renacimiento y la Revolución Francesa.¹⁵⁴

Pero la parte más importante del Movimiento Moderno no era una propuesta meramente estética, era una propuesta social. Ideales que tomó la Bauhaus y le costó el destierro de la Alemania nazi a sus ideólogos.¹⁵⁵

¿Ha existido el Movimiento Moderno en la arquitectura? La modernidad o movimiento moderno ha sido una propuesta sociológica. La modernidad en la arquitectura solo ha sido la consecuencia del proceso de industrialización de las sociedades. En el Perú, respondió a un proceso de modernización de la economía y a la etapa de “sustitución de importaciones”.¹⁵⁶

La arquitectura moderna la encontramos en un proceso que toma su tiempo para desligarse de los principios tradicionales en la estética, la función y los procesos constructivos. Sus invariantes, estilemas o características no solo han sido originales sino también heredados de los estilos precedentes.

Lo que se puede decir de la arquitectura moderna es que ha venido como consecuencia de la modernidad como sistema social de organización de la existencia humana. La modernidad ha tenido diferentes interpretaciones, en este estudio se ha visto posiciones desde Heller (2005) hasta Ortiz (2000). La primera enunciada como modernidad occidental con el capitalismo, la sociedad civil y el proceso de industrialización como sus elementos constitutivos, a los que habría que agregar el proyecto universalizador. La otra vertiente induce a pensar en modernidades diferentes, en procesos diferentes y para nada sincrónicos. Esta última tendencia tiene puntos en común con la idea de “modernidad apropiada”.

Según Browne (1988), la nueva arquitectura se introduce en América Latina como estilo internacional y no como movimiento moderno, por lo que es importante destacar la diferencia entre ambos conceptos. Describe como rasgos centrales del movimiento moderno, primero, que la irrupción de este no significó una ruptura histórica para Europa; segundo, que el movimiento moderno tenía una clara base socioeconómica; y tercero, que había un marco artístico que preanuncia y/o acompaña dicho movimiento. Asimismo, Browne considera que el movimiento moderno se convierte en estilo internacional a propósito de la Exposición de Hitchcock y Jhonson de 1932 en Nueva York.¹⁵⁷

Su arribo como importación civilizatoria, el universalismo de las propuestas, la conversión en estilo internacional, el apoyo de algunas élites ilustradas que deseaban refrescar el medio local, el respaldo de algunos gobiernos progresistas y el trabajo incansable de los apóstoles del espíritu nuevo en América Latina –explica Browne–, han sido los factores que han hecho posible la fácil introducción en la región. Fueron vehículos de la impronta moderna aquellos arquitectos que conocieron de cerca las vanguardias europeas y fueron los límites que la realidad regional puso al estilo internacional: los terremotos, el clima, la escasez de elementos constructivos y sobre todo las condiciones culturales. Para su estudio, Browne (1988) divide los campos de aplicación del estilo internacional en tres áreas: viviendas unifamiliares, obras públicas y edificios para la empresa privada.

El proyecto moderno de la arquitectura en el Perú, que data desde los primeros años del siglo XX, fue desarrollándose en un entorno que se caracterizó por una “modernidad tradicionalista”.¹⁵⁸ Estas podrían ser las bases para explicar la presencia de los estilos neoperuano y neocolonial que en contradicción permitieron

el surgimiento triunfante del movimiento moderno de la arquitectura en el Perú.¹⁵⁹ Pero la incidencia –que es la que interesa en este caso– fue la de crear los cimientos que hicieron posible una arquitectura moderna en el Perú, desde la enseñanza en arquitectura, la discusión conceptual, las demandas populares, las políticas de estado, la presencia de la industria de la construcción y la forma de hacer ciudad.

La influencia más coherente, más completa y más importante al problema de la didáctica en la arquitectura la dio la escuela de arquitectura y diseño del Bauhaus fundada en 1919 en Alemania. Esta influencia se asumió en las aulas de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. La enseñanza según la Bauhaus insiste sobre todo en buscar la conjunción de “... la teoría y la práctica mediante el continuo contacto con la realidad del trabajo” (Baca, 2012, s.n.). De esta manera, el nivel formal del trabajo del arquitecto o del diseñador no queda situado en una esfera independiente, origen de experiencias separadas de los intereses concretos de la sociedad, sino que se inserta decididamente en la actividad de la producción. El trabajo artístico no tendrá ya como objetivo inventar formas nuevas porque sí, sino contribuir, por medio de estas formas, al enriquecimiento de la vida cotidiana de los hombres. En este sentido la Bauhaus forma a sus alumnos en el conocimiento de las artes aplicadas, industriales y artesanales, produciendo paralela y realmente objetos y obras que no son concebidos como “obras de arte” singulares e irrepetibles, sino como obras producibles en serie, industrialmente, y accesibles a toda la población.

Los presupuestos didácticos del Bauhaus, a pesar de haber desarrollado sus actividades pedagógicas y programáticas hacia los años 20 del siglo pasado, siguen siendo plenamente válidos, aun cuando numerosas escuelas de arquitectura y diseño de nuestros días todavía no los hayan incorporado.¹⁶⁰

Al aparecer nuevos requerimientos urbanos aparecen nuevas tipologías, como por ejemplo cárceles, mercados, fábricas, viviendas de obreros, tiendas especializadas, así como nuevos conceptos en la edificación de hospitales y viviendas que a su vez demandaban una mano de obra más especializada en la aplicación de técnicas constructivas y materiales con nuevas propiedades y aplicaciones como el acero, el concreto armado y el vidrio, que reemplazarían progresivamente a la quincha, al adobe, y a la madera como elemento estructural.

También hubieron eventos sísmicos –como el terremoto de mayo de 1940– que marca un punto de inflexión en la tradición constructiva de la arquitectura en el Perú. El planeamiento urbano como instrumento de gobierno local también concurre a este período; primero con las medidas higienistas de la época y segundo, con el manejo del transporte, los servicios públicos, la zonificación de usos del suelo, la estructuración urbana y consecuencia de ello, los reglamentos de urbanización y de edificación (Ludeña, 2004). La planificación urbana se convierte en un instrumento de la modernidad porque apunta a un estado ideal de la ciudad basado en la idea de progreso.

Los estilos arquitectónicos comienzan a subordinarse a las propiedades de los nuevos materiales y a la racionalidad constructiva que venía en las ideas del desarrollo industrial. Nuevos conceptos de estética asoman con fuerza en este período de cambio. El cubismo, como tendencia hacia lo abstracto, tiene una notable influencia en la formación del gusto. Sin embargo, el extremismo de abstraer el concepto de espacio de la realidad ha estado incidiendo negativamente en la propuesta arquitectónica peruana.

1.4.1 TIPOLOGÍA

A modo de atender posteriores y mayores demandas y con el ánimo de pacificar las insurgencias del sector obrero en general, surgió una de las propuestas más representativas de la vivienda de estirpe racional funcionalista y de la tipología moderna residencial. Fue durante el gobierno del general Oscar R. Benavides que el arquitecto Alfredo Dammert proyectó el Barrio Obrero del distrito de La Victoria (1936 - 1939).¹⁶¹

La tipología en la arquitectura es un concepto que permite clasificar los objetos arquitectónicos en familias por sus rasgos comunes. En la moderna historiografía de la arquitectura, ha sido muy útil para entender su evolución, el tipo como estructura mental arquitectónica, que se reproduce a través del tiempo, para atender las necesidades humanas y que va variando según las condiciones sociales, políticas y económicas de su entorno. También el tipo, ha debido adaptarse a los paradigmas de cada época de la civilización humana.¹⁶²

Por ser una respuesta, al conjunto de exigencias ideológicas, religiosas o prácticas, se presentan varias formas de organizar los tipos, según las cualidades más importantes encontradas en ellos. Así se encuentran tipologías funcionales, formales y tecnológicas-constructivas, estas últimas derivadas de las anteriores pero que llegan a adquirir cierta independencia a tal punto que pueden convertirse en instrumento de otras tipologías.¹⁶³

En la historia de la arquitectura, el concepto de tipo ha sido un instrumento muy útil para la clasificación de los objetos arquitectónicos. Para el estudio histórico de la unidad cultural, definida por el saber arquitectónico, Waisman (1985) plantea una estructura basada en las relaciones y series tipológicas (Figura 3). Estas últimas, las clasifica en: estructurales, funcionales, formales, de relación con el entorno, y de modos de empleo de las técnicas ambientales.

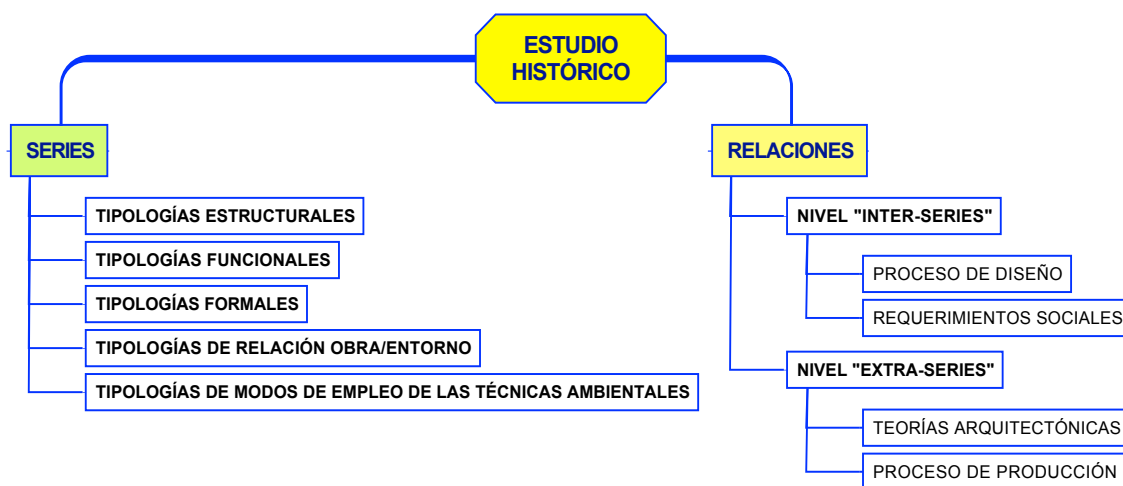


Figura 3. Estructura propuesta para el estudio histórico de la unidad cultural definida por el saber arquitectónico. Fuente: Elaborado sobre la base de Waisman, 1985, p. 62.

La evolución de la tipología arquitectónica en respuesta a los factores socioambientales, permite observar la evolución de las ideas arquitectónicas; sin embargo, este antiguo instrumento deberá ser usado en forma cautelosa, de modo que responda a la problemática específica que se analiza. Sobre el particular agrega Waisman (1993):

En conclusión, puede afirmarse que la fuerte incidencia de los factores políticos, económicos, sociales, territoriales, y la carencia de un desarrollo interno sistemático de las tipologías, diferencian profundamente el carácter de una historiografía latinoamericana de una europea. La utilización del instrumento tipológico parece adecuarse a su problemática, siempre que, como se ha intentado señalar aquí... se aparte de los modos de utilizarlo para el análisis de las arquitecturas de los países centrales y se exploren en cada ocasión nuevos usos para el antiguo instrumento. (p. 86)

La tipología arquitectónica, en el presente trabajo, es una de las variables que está comprendida dentro del subfactor “arquitectura”, factor “Marco Referencial” y deberá encontrarse la manera en que fue usada para la historia de la arquitectura moderna, aunque resulte paradójico.¹⁶⁴ La tipología, es un concepto que ha estado presente en este oficio desde la antigüedad y que ha tomado diversos matices a lo largo de la historia de la arquitectura. El modelo, es una variante de la tipología y por ello es pertinente aclarar esa diferencia.

Antoine-Chrysostome Quatremere de Quincy estableció en su *Dictionnaire historique de l'architecture* (París, 1832), una diferenciación conceptual entre “tipo” y “modelo” que aún hoy puede ser válida. “Tipo” es la idea genérica, platónica, arquetípica, es la forma básica común de la arquitectura; “modelo” es aquello que puede irse repitiendo tal cual, como un sello que posee una serie de caracteres recurrentes. Para poner algún ejemplo, un “tipo” sería la arquitectura organizada alrededor de un patio, y otro la casa de vecinos entre medianeras. (Montaner, 1999, p. 118)

Modelo del tipo “alrededor de un patio” sería la casa colonial limeña y modelo del tipo “entre medianeras”, las casas que diseñara Rafael Marquina para la Sociedad de Beneficencia Pública ubicadas al frente de la Maternidad de Lima y en la Plaza Italia.

Aunque la crítica moderna de corte idealista niega valor al concepto de tipología, la experiencia ha demostrado que es legítimo el uso de este instrumento en el proceso histórico de la arquitectura. Además, tanto la tipología de la arquitectura y la iconografía en el arte, tienen una función analógica, la tipología del mismo modo que la iconografía es un factor siempre presente en el proceso artístico. Sin embargo, cabe precisar que quienes admiten el valor del tipo, explican las formas arquitectónicas a partir del simbolismo en ellas, pero no han podido explicar si el simbolismo precede al tipo o es una deducción a posteriori.¹⁶⁵

En la historia de la arquitectura, el tipo está relacionado a un conjunto de edificios existentes con características análogas en función de los criterios más diversos, en consecuencia, tipológicamente un edificio podrá ser una muestra de varias tipologías.

El nacimiento de un tipo está condicionado al hecho que ya exista una serie de edificios que tengan entre sí una evidente analogía formal y funcional, es decir, cuando un tipo se afianza en la práctica o en la teoría arquitectónica es que ya existe, en una determinada condición histórica de la cultura, como respuesta a un conjunto de exigencias ideológicas, religiosas o prácticas. En la historia de la arquitectura, las series tipológicas no se forman solamente en relación a las funciones prácticas de los edificios, sino principalmente en relación a su configuración. (Patetta, 1997, p. 55)

Los mensajes de las tipologías en el aspecto simbólico pueden ir más allá de un análisis puramente formal, funcional o estructural. En la historia de la arquitectura se debe aprovechar la experiencia del pasado para dar validez a las formas que esas tipologías expresarán en el futuro.¹⁶⁶

Desde una perspectiva contemporánea se tiene una apreciación de este concepto; extraída de un artículo de la revista *Oppositions*, Rafael Moneo escribe “*On Typology*”. Para Moneo el tema de la tipología es dinámico, cada generación define qué es el tipo y esta definición explica la esencia de la arquitectura.

Tratar el tema de la tipología en la arquitectura es tratar el tema de la naturaleza del oficio arquitectónico. Responder a esto significa para cada generación, redefinir la esencia de la arquitectura y explicar sus problemas derivados. Es decir, establecer una teoría, cuya primera pregunta debe ser ¿qué clase de objeto es hecho arquitectónico? Es esta pregunta la que nos remite al concepto de tipo. (Moneo, 1978, p. 23)

La arquitectura por su propia naturaleza es un hecho singular pero es también parte de una clase de objetos repetibles, una casa por ejemplo.¹⁶⁷

En épocas tempranas la arquitectura sirvió para satisfacer las necesidades de cobijo al hombre, luego con la aparición de las primeras civilizaciones la arquitectura fue usada como elemento simbólico para denotar el poder mágico-religioso de una élite. Es decir, primitivamente la arquitectura fue estrictamente funcional y por ello su particularidad fue muy reducida o casi inexistente.¹⁶⁸

En otro sentido, de cómo la tipología es un elemento no solo del lenguaje común sino del lenguaje que ayuda a tipificar el objeto arquitectónico. Una tipología nos trae a la memoria las características del objeto arquitectónico y la expresamos a través del lenguaje.

El solo hecho de mencionar el objeto arquitectónico es también un proceso que desde la naturaleza del lenguaje se ve forzado a tipificar. La identificación de un elemento arquitectónico como la columna ó de un edificio, como una Corte o Palacio de Justicia, implica reconocer una serie de objetos similares con características comunes. Esto significa que el lenguaje también reconoce implícitamente el concepto de tipo. (Moneo, 1978, p. 23)

Un tipo en arquitectura reúne determinadas características comunes con respecto a otros que lo identifican dentro de una clasificación determinada.

¿Entonces qué se entiende por tipo? Puede ser definido como el concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por la misma estructura, que en este caso no es un diagrama espacial o un elemento representativo. El tipo está basado fundamentalmente sobre la posibilidad de agrupar los objetos por sus inherentes similitudes estructurales. En otras palabras se puede decir que tipo es el acto de pensar en grupos y que la introducción de nuevas precisiones en las características de los objetos da lugar a nuevos tipos. (Moneo, 1978, p. 23)

El análisis sobre la evolución del tipo arquitectónico a través del tiempo trae una nueva pregunta sobre la validez actual de este concepto. Sin dejar de lado la singularidad de la arquitectura, por imperceptibles que puedan ser las semejanzas, ellas llevan a tener en cuenta el concepto de tipo en la arquitectura, porque el objeto arquitectónico no está solo en el mundo, pertenece a un contexto.

Finalmente, queda pendiente la pregunta ¿tiene sentido hablar de tipo hoy en día? Quizás la imposibilidad de aplicar directamente las viejas definiciones de tipo a nuevas situaciones ha sido ampliamente demostrada, pero esto no significa sin embargo, que el interés y valor del concepto de tipo es en consecuencia completamente falso. En la actualidad, comprender lo concerniente al tipo es comprender la naturaleza del objeto arquitectónico, tema que no puede ser evitado. El objeto arquitectónico no puede ser considerado como un solitario y aislado evento, porque linda con el mundo que lo rodea tanto como con su historia. El tipo extiende su influencia a otros objetos en virtud de su específica condición arquitectónica, en consecuencia establece una cadena de eventos relacionados en los cuales es posible encontrar estructuras comunes. Si los objetos arquitectónicos nos permiten hablar acerca de su singularidad y características compartidas, entonces el concepto de tipo es útil - a pesar que las viejas definiciones de tipo deben ser modificadas para que se

acomoden a la idea que permita incorporar la situación actual - donde imperceptibles relaciones son observables y sugieren una explicación tipológica. (Moneo, 1978, pp. 42-43)

Una visión muy ortodoxa sobre el tipo puede ser perjudicial para la arquitectura, se estima que lo mejor es tener una idea dinámica: el tipo nace de un cambio evolutivo en la arquitectura.

El acercamiento crítico de Rafael Moneo a la posición de la crítica tipológica se produce durante los años setenta y se refleja en su artículo 'Sobre la tipología' (1978). Este escrito se inicia señalando uno de los peligros que esta posición puede comportar: una visión excesivamente cerrada, estática, tendente al fundamentalismo y vulnerable al peligro de convertirse en demasiado conservadora. Rafael Moneo plantea la convicción de que el concepto de tipología implica la idea de cambio, de transformación. Por ello define los factores y momentos que pueden generar la aparición de nuevas tipologías. (Montaner, 1999, pp. 133-134)¹⁶⁹

Sin embargo, el concepto en sí tiene aún muchos detractores y contracorrientes:

Micha Bandini en su artículo "Tipology as a form of convention" (1984) insistió en que el uso formalista que se le ha dado al concepto de tipo ha sido la causa de su paulatina disolución, ha provocado la pérdida del valor crítico y cultural a un concepto que requería una cierta exigencia intelectual; se ha convertido en puro formalismo, en una nueva convención. (Montaner, 1999, pp. 135-136)

Para los fines de la presente investigación, la tipología en la arquitectura moderna está relacionada a los usos de vivienda, comercio, industria, hoteles, hospitales, oficinas, locales deportivos entre otros. Cada uso presenta distintos formatos, por ejemplo la vivienda podrá ser unifamiliar o multifamiliar; el multifamiliar podrá ser tipo torre o alargado; el comercio podrá ser local o metropolitano, una tienda o una tienda por departamentos. Lo que se verá en el desarrollo de este trabajo será la presencia o ausencia de las tipologías en la narrativa historiográfica de los arquitectos.

Finalmente y para los fines que se persiguen en la presente investigación, la tipología es un valioso instrumento para la historiografía de la arquitectura, sea para el ordenamiento del material histórico, para la periodización, para el análisis crítico-histórico de los hechos arquitectónicos y también como objeto de estudio (Figura 4).



Figura 4. La tipología como instrumento de la historiografía arquitectónica.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Waisman, 1993, p.80.

1.4.2 ESTILOS ARQUITECTÓNICOS

Otro acontecimiento en el desarrollo del capitalismo es la aparición del estilo arquitectónico proracionalista en sus dos vertientes: el *art déco* y el estilo buque.

Se conoce el proracionalismo¹⁷⁰ como el estilo que marca la transición hacia el racionalismo en la arquitectura. De líneas escuetas y con una búsqueda de la racionalidad en el uso de los materiales marca el camino hacia el funcionalismo. Como se dijo anteriormente, su aparición en el Perú quedó registrada en los barrios obreros, aunque la "Casa Piedra" de Claudio Sahut es un vestigio de los más tempranos en la transición hacia el proracionalismo en el Perú.¹⁷¹

El estilo buque fue en cierta medida más popular que el *art déco*. Se puede encontrar mayormente en la tipología edilicia de viviendas, multifamiliares y unifamiliares tipo chalet y, en menor medida, en edificios de equipamiento urbano como cines, mercados y hospitales. El *art déco* se ubicó en la ciudad con las mismas características tipológicas y de emplazamiento. Ambos estilos recorrieron la ciudad con numerosos ejemplos de tipo residencial más que institucional y sobre todo con predominio en los barrios de clase media de aquel entonces, se diría que en su mayoría una clase media más de raigambre popular y provinciana que aristocrática. Fue la expresión estilística de una nueva mentalidad en la percepción de la

vida, una modernidad que traía nuevas ideas, de progreso y modos de vivir diferentes. Se trataba de una nueva burguesía urbano industrial.

El concepto de estilo en la historia de la arquitectura ha sido un elemento ordenador utilizado ampliamente. El caso de la arquitectura latinoamericana y, en particular, la arquitectura peruana es que diversos estilos se han superpuesto en el escenario limeño por causas que superan el alcance de esta investigación. Si se observa el estilo como un instrumento para la historiografía de la arquitectura, quizás se caería en un error. Los cambios estilísticos no proveen pautas confiables para una periodificación de la arquitectura en América Latina, según Waisman (1993).

A lo largo de la historia se han vertido distintos conceptos de estilo. Viollet-Le-Duc (como se citó en Patetta, 1997) sostuvo que el estilo en una obra de arte es la manifestación de un ideal basado en un principio. El estilo reside en la distinción de la forma y eso es uno de los elementos esenciales de la belleza. Ese ideal es una utopía que se pretende y se plasma en la forma, por ello para Viollet-Le-Duc es un elemento de la belleza.

Goethe definió el estilo como la unidad en la multiplicidad (Patetta, 1997). Probablemente Goethe destacó la singularidad de la obra de arte porque el estilo es común a varios objetos.

Walter Gropius consideró “un estilo como la repetición sucesiva de una expresión que se ha usado como denominador común de todo un período” (como se citó en Patetta, 1977, p. 82). Los estilos según Gropius deberían ser definidos y precisados por el historiador solo en lo que refiere a las épocas pasadas (como se citó en Patetta, 1997). Gropius tiene una idea más pragmática de la noción de estilo para la historiografía, es un denominador común dice y debería ser precisado por el historiador.

Rudolf Wittkower (1959) dijo que lo que justifica el estilo es la sintaxis, es decir, el modo específico de manejar la gramática tradicional (como se citó en Patetta, 1997). Si la arquitectura es un lenguaje, la composición de sus elementos bajo reglas de la sintaxis es el estilo.

Arnold Hauser (1969) por su parte sostuvo que el estilo no es un concepto psicológico, y la evolución estilística no es un hecho que se pueda explicar psicológicamente. Si bien el estilo es resultado de intentos de resolver problemas personales, representa una tendencia suprapersonal, a la que el artista se adapta siempre según grados de voluntad. Si un estilo fuese solamente la expresión de estados de ánimo personales, no se podría explicar la circunstancia que el estilo domina las obras de muchos individuos de diversa disposición y diferente estado de ánimo (como se citó en Patetta, 1997). Para Hauser, el estilo responde al intento del artista para acogerse a un lenguaje determinado.

Sobre el significado del término *estilo*, Wylie Sypher (1955, como se citó en Patetta, 1997) lo considera engañoso. Sypher considera que los estilos y la historia tienen relaciones y, a su vez, los estilos tienen relaciones entre sí.¹⁷²

La cautela al formular un juicio sobre el estilo es necesaria porque cualquier obra de arte no supone necesariamente la manifestación plena de un estilo.¹⁷³

La técnica también influye en los estilos, por ello las diversas artes se diferencian entre sí por sus técnicas.¹⁷⁴

Sin embargo, también se da el caso que la técnica recorre a varias artes: “...aunque las ‘sustancias’ de las diversas artes no son piezas intercambiables, las técnicas algunas veces sí lo son, ya que pueden ser semejantes aun cuando los medios sean diferentes” (Patetta, 1977, p. 48).

De esta manera las técnicas influyen en los estilos y causan nuevos estilos o se evocan estilos antiguos.¹⁷⁵

Hadjinicolaou ¹⁷⁶ (1979) realiza una severa reflexión acerca del análisis de la arquitectura a partir de los estilos. Determina en primer lugar el estilo como núcleo que contiene la esencia del arte, como objeto de la disciplina de la “historia del arte”.

Hemos acometido la empresa de buscar el objeto de la disciplina de la historia del arte. Nos encontramos ya en el momento decisivo de nuestro intento. Nos parece, en efecto, que para llegar al conocimiento de dicho objeto nos va a ser preciso en primer lugar definir lo que es un estilo y que este punto es determinante. Esta convicción se debe quizá al hecho de que la tradición ha ligado íntimamente “el arte” y “el estilo”, haciendo de éste último una especie de núcleo que contendría la esencia del arte. De ser esto cierto, el objeto de la historia del arte sería la esencia del arte: el estilo. (1979, p. 89)

Veamos como históricamente el concepto de estilo ha ido cambiando en el tiempo. Hadjinicolaou ha dividido las significaciones del concepto de estilo en tres grandes categorías.¹⁷⁷ Una significación formalista propuesta por Wölfflin que la separa completamente de la historia.

La primera, la desarrollada por Wölfflin, concibe el estilo como una organización determinada de la forma... Este empleo de la noción de “estilo” no es únicamente el más difundido, es también el más empobrecedor para las producciones “artísticas”, ya que les quita toda significación histórica. Gracias a él Wölfflin ha sido calificado con razón de formalista. Es inútil insistir sobre su carácter de clase: al no considerar los estilos más que en sus relaciones mutuas, se llega a hacer desaparecer las relaciones que mantienen con las clases sociales que los soportan. (Hadjinicolaou, 1979, p. 90)

Otra significación se basa en la “voluntad artística”, los ideales se reducen a una fuerza espiritual que viene del campo religioso. Esta noción de estilo se torna ambigua porque los fundamentos religiosos suelen estar ocultos e inducen a error.

Una segunda definición de la noción de “estilo” es la que profundiza la noción de “voluntad artística” de Riegl en el sentido de que el “estilo” no es únicamente la forma, sino otra cosa que no puede ser aprehendida por el simple estudio de las formas: “¿Qué fuerza transforma las formas? ¿Qué es lo que cambia en el fondo cuando el ‘estilo’ cambia en superficie?... el cambio de “voluntad artística”, es decir de estilo, corresponde a la transformación de los “ideales” del grupo portador del estilo en cuestión... (Hadjinicolaou, 1979, pp. 90-91)

La tercera vincula la historia del arte con la historia de la cultura, del espíritu, de las sociedades.

La tercera definición de la noción de estilo ha sido aventurada por adeptos de las concepciones de la historia del arte como parte de la historia de la cultura, de la historia del espíritu o incluso de la historia de las sociedades. Es el producto directo de éstas. Si “el arte” forma parte integrante de un conjunto más general, unos elementos pertenecientes a las demás partes de este conjunto deberían, pues, ser encontrados “en el arte”. (Hadjinicolaou, 1979, p. 92)

Los estilos como conjunto de elementos también han tenido sus temas preferidos pudiendo coexistir, como han coexistido el estilo neocolonial, el neoperuano y el moderno en la arquitectura peruana.¹⁷⁸

Sin embargo, esta tercera definición todavía no alcanza a explicar la lucha por cuestiones hegemónicas entre las clases sociales de una sociedad.¹⁷⁹

La concepción de la vida, la filosofía y la vida cotidiana estarían en el punto central de la expresión artística.

El único que ha penetrado en el corazón del problema es Frederick Antal: “El tema de una obra de arte no tiene una importancia menor que sus elementos formales. *Considerando cada estilo como una combinación específica de los elementos de tema y de forma*, los elementos temáticos ofrecen una transición inmediata a la visión general de la vida, a la filosofía, de donde derivan las imágenes en cuestión. Las obras de arte consideradas así no están ya aisladas; hemos hecho caso omiso de la forma y tocamos algo más profundo, la concepción de la vida...”. (Hadjinicolaou, 1979, p. 93)

Una definición de estilo satisfactoria para Hadjinicolaou es la de Antal, quién relaciona las formas y los temas de la imagen con la ideología de una clase social determinada.

Definamos, pues, el estilo, siguiendo a Antal, como una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase social. (Hadjinicolaou, 1979, p. 95)

Finalmente, como lo hiciera Hadjinicolaou en su oportunidad, el presente análisis se suscribe a las ideologías de las clases sociales y el permanente conflicto entre ellas por su hegemonía en el campo de las imágenes. Es que efectivamente la lucha de clases se desarrolla en este campo.

...la lucha de clases se desarrolla efectivamente en “el arte”, en el campo de las imágenes, y que esta “lucha” se lleva a cabo a través de la simple existencia de los estilos y a veces incluso por la “lucha” misma entre los estilos. (Hadjinicolaou, 1979, p. 95)

1.4.3 ASPECTOS CONSTRUCTIVOS

Estos son los antecedentes del capitalismo en el Perú: desde la demanda de nuevas tipologías arquitectónicas como de nuevas expresiones estilísticas, factores a los que habría que agregar la aparición y uso ampliado de nuevos materiales que remplazaron a la quincha y el adobe —como son el acero, el cemento portland y el vidrio—, así como la formación en arquitectura de los profesionales ligados al sector construcción, ingenieros y arquitectos.

La construcción abarca los procesos constructivos, los materiales, la tecnología, las competencias de la mano de obra, las tradiciones constructivas, el entorno geográfico que determina ciertas prácticas constructivas, entre ellos el clima y la dinámica geológica. La introducción de la arquitectura moderna en el Perú tuvo un período de eclecticismo en los primeros años, no solo en el aspecto formal y funcional, sino también constructivo. Con la estética moderna se siguió construyendo con tradiciones constructivas locales. El terremoto de mayo de 1940 trajo por los suelos estas tradiciones de tránsito que habían degenerado en impropias para la realidad peruana. Si bien las técnicas de tierra como la quincha y el adobe fueron las más usadas en la época premoderna, el ladrillo cocido y el concreto armado lo han sido de la modernidad. Al uso de los nuevos materiales se agregó la estandarización y la racionalización de los métodos constructivos.

En el Perú, principalmente en Lima, se inician los trabajos con concreto armado de los cuales son casos paradigmáticos el Edificio de Correos y el Banco Alemán Transatlántico, entre otros. De otro lado, la arquitectura moderna con concreto expuesto se da a partir de la década del 60 del siglo pasado con el equipamiento urbano de la ciudad de Ventanilla, Unidades Vecinales de Matute y Mirones y Residencial San Felipe. Fueron importantes también el Centro Cívico de Lima, el Servicio Nacional de Adiestramiento en Trabajo Industrial (SENATI), el Edificio Petroperú, La Junta de Cartagena, el Ministerio de Guerra, el Ministerio de Pesquería, el Banco de la Vivienda, el Banco de Crédito de Miraflores, el Hospital del Cáncer, entre otros. Cabe señalar, que una obra importante con elementos prefabricados que usó materiales y mano de obra del lugar, fue la planta de Textil El Progreso en la ciudad de Pisco en la década de los 70, en el marco de un proceso de industrialización por sustitución de importaciones y cambios sociopolíticos.

Como consecuencia de la revolución militar de 1968 y de las reformas que siguieron, se produce un desarrollo inducido de nuevas industrias, sobre todo en el sector textil. Es así que en los años 70 se da un auge de la construcción de plantas industriales textiles. Tradicionalmente pocos son los arquitectos que se ocupan de este tipo de proyectos. Existe la creencia que más bien se trata exclusivamente de obras de ingeniería, en la que no hay cabida para arquitectos. (Reiser, 2005, p. 11)

Indudablemente, se registra mayor experiencia con el concreto expuesto vaciado en sitio que con el prefabricado. “El impulso que tuvo la prefabricación con plantas especiales tales como las de Listos o Precomsa, que realizó obra diversa en el país, ha ido decayendo, siendo hoy una actividad de poca influencia en el medio” (Torres Higuera, 1985, p. 17).

Como parte de las tendencias en la arquitectura local, el concreto expuesto fue tema de discusión y difusión no solo de la parte técnica, sino también de los productores de cemento que dieron un impulso al uso de este material introduciendo conceptos y tecnología en el proceso creativo y constructivo. En el proceso creativo, los arquitectos dieron un paso importante al expresarse como gremio en diferentes eventos de corte informativo.

El uso del concreto expuesto como un medio de la expresión formal de un edificio implica un necesario conocimiento del material y sus posibilidades expresivas, así como en algunos casos se puede usar como material único en toda la edificación y en qué casos se debe combinar con otros materiales. (Bentín, 1985, p. 23)

Por su parte, los ingenieros sumaron a los planteamientos creativos de los arquitectos los planteamientos estructurales.

Respecto a la forma de hacer historia a partir de las tipologías estructurales, Auguste Choisy,¹⁸⁰ (1841-1909) ingeniero historiador francés, interpretó la historia de la arquitectura como historia de la construcción, se basó en la observación directa de los monumentos y planteó cuatro elementos decisivos: clima, situación geográfica, escuelas y materiales. Para Choisy (1944), el material impone su forma al edificio, hay en su trabajo una concepción evolucionista de la historia. De otro lado, Sir Banister Fletcher (1961) realiza una historia de la arquitectura por el método comparado y analiza, por ejemplo, la vivienda griega y romana a partir de sus elementos constituyentes: el plano, los muros, los vanos, la techumbre, las columnas, las molduras y la decoración.

En cuanto a los conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano, en la medida que resulten útiles para la comprensión de la actividad arquitectónica, Waisman (1993) plantea el concepto de lenguaje y lo relaciona a lo constructivo de la forma siguiente: “En cuanto a la **referencia técnico-constructiva** [negritas añadidas], podríamos distinguir dos modalidades: la búsqueda de una imagen tecnológica y la constitución de un lenguaje directa o indirectamente derivado de las técnicas constructivas y los materiales” (p. 94).

Habría que agregar que también los aspectos constructivos permiten ver el desarrollo de los sectores económicos, en este caso la construcción o la industria de la construcción, la evolución tecnológica, los

materiales y sus procedencias, la política de precios, entre otros aspectos. Es sin duda un indicador del grado de industrialización de una sociedad.

Sobre la constitución de ese lenguaje, concluye Waisman (1993):

...la constitución de un lenguaje indirectamente derivado de las técnicas constructivas tiene un gran desarrollo en los países industrializados con relación a las tecnologías más modernas, en tanto que en los países periféricos, al intentar tal tipo de referencia, se cae irremediamente en la búsqueda de la imagen tecnológica... Por el contrario, resulta del mayor interés la tendencia que toma como referencia, en estos países, a las tecnologías y materiales tradicionales, especialmente el ladrillo y la madera. (p. 94)

No tener presente esta situación podría acarrear una distorsión en el análisis de las corrientes estilísticas de la historia de la arquitectura moderna en países como el Perú, que tecnológicamente dependen de otras economías.

Adicionalmente en *La estructura histórica del entorno*, Waisman (1972) propone una estructura para el estudio histórico de la “unidad cultural definida por el saber arquitectónico” compuesta de series y relaciones. Las series las divide en tipologías y una de ellas es la tipología estructural. En este caso, el término *estructura* en su sentido estrictamente tecnológico, se usa para significar el modo en que un edificio está construido, los sistemas utilizados para sostener y dar concreción a las formas y los espacios. En este sentido, la serie de tipologías estructurales se define de la siguiente manera:

En este sentido, el tema parece fácil de definir y de manejar; por una parte, la estructura constructiva de un edificio es algo muy concreto, y por otra, como ha de ajustarse a premisas técnicas generalizables, es lógico que se constituyan tipos que caracterizan uno u otro material, uno u otro programa arquitectónico, una u otra tipología formal. Más aún, la creación individual en este campo generalmente se convierte en elemento de uso común, casi al modo de un nuevo descubrimiento científico o de una invención técnica, pese a la necesaria dosis de imaginación y de intuición que comporta. Es decir, a diferencia de la creación arquitectónica total, que no puede ser repetida directamente, sino que, para entrar al dominio común, ha de constituirse previamente en tipo a través de la síntesis elaborada en base a ejemplares individuales, la creación estructural, si alcanza el necesario valor, se transforma de inmediato en una especie de instrumento al alcance de quien lo necesite. (Waisman, 1985, pp. 69-70)

Por ejemplo, la propuesta tipológica estructural de la Casa Dominó de Le Corbusier ha sido un instrumento ampliamente utilizado por la arquitectura moderna. Igualmente sucede con las tipologías de las naves industriales, estadios deportivos, iglesias y cines. Esta situación también puede representar un problema, por ejemplo, la banalización de la arquitectura.¹⁸¹

En un proceso evolutivo, tipologías funcionales, formales y estructurales van desarrollándose en el tiempo sin que lleguen a ser compatibles en un primer momento.¹⁸²

Eso es lo que pasó durante la transición de los eclecticismos historicistas a la modernidad en la arquitectura. El Hospital Arzobispo Loayza construido en 1920 es de concreto armado pero su planta y estilo son premodernos.¹⁸³

En suma, la tipología estructural es un elemento a tener en cuenta en el análisis historiográfico pero con cierto cuidado por las razones que se han expuesto en esta sección.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, S. (2008). Hacia la consolidación del campo profesional del Arquitecto: El aporte de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1937-1962. *Investigaciones en ciudad y arquitectura*, 1(1), 35-45.
- Arguedas, J. (1966). *Dioses y Hombres de Huarochirí: Narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Aróstegui, J. (2001). *La Investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona, España: Editorial Crítica S.L.
- Baca, M. (2012). Arquitectura Mexicana 2da mitad del Siglo XX. Primera parte [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://arteyarquitecturamartinbaca.blogspot.com/2012/05>
- Barrenechea, C. (1985). *Centralismo y políticas para la descentralización productiva en el Perú*. Lima, Perú: Programa de Capacitación y Asistencia Técnica a las Corporaciones Departamentales de Desarrollo (PATCORDES).
- Basadre, J. (1947). *La multitud, la ciudad y el campo* (2da ed.). Lima, Perú: Editorial Huascarán.
- Belaúnde Martínez, P. (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 137-163). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Bentín Diez Canseco, J. (1985). El concreto en la expresión arquitectónica-experiencia local. En Asociación de Productores de Cemento (Ed.), *Coloquio sobre concreto arquitectónico* (pp. 23-26). Lima, Perú: ASOCEM.
- Berman, M. (1989). Brindis por la modernidad. En N. Casullo (Comp.), *El debate modernidad - posmodernidad* (pp. 67-91). Buenos Aires, Argentina: Editorial Punto Sur Editores.
- Bonilla, H. (1984). *Guano y burguesía en el Perú* (2da ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bourricaud, F., Bravo Bresani, J., Favre, H., y Piel, J. (1971). *La oligarquía en el Perú* (2da ed.). Lima, Perú: Moncloa Campodónico Editores Asociados.
- Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México D. F., México: Editorial Gustavo Gili.
- Cabello Ortega, L. (2006). Urbanismo estatal en Lima Metropolitana: Las urbanizaciones populares 1955-1990. *urb[e]s revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, 3, 83-110.
- Cancino, H. (2003). Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX. *Sociedad y Discurso*, (3). Recuperado de <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Modernidad%20y%20pensamiento%20social%20latinoamericano.pdf>
- Caravedo, B. (1976). *Burguesía e industria en el Perú 1933-1945*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Carr, E. (2010). *¿Qué es la Historia?*. Barcelona, España: Ariel.
- Castro Oyanguren, E. (1920). *Páginas olvidadas*. Lima, Perú: Editorial Cervantes.
- Checa Cremades, F., García Felguera, M. y Morán Turina, J. (1982). *Guía para el estudio de la historia del arte* (2da ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Choisy A. (1944). *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Víctor Leru.
- Ciucci, G. (1984). Riprogettare le storie. *Casabella*, (498-499), 109-111.
- Contreras, C. & Cueto, M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente* (4ta ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cotler, J. (2006). *Clases, estado y nación en el Perú* (3ra ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Dammert Lira, A. (1985). *La familia Dammert en el Viejo y Nuevo Mundo*. Lima, Perú.
- Delhom, J. (2011, abril). *El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930)*. Society for Latin American Studies. Congreso anual en University of Birmingham, Reino Unido.
- Eliás, N. (1989). *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (2da ed.). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Estela, M. (2001). *Perú: Ocho apuntes para el crecimiento con bienestar*. Lima, Perú: Banco Central de Reserva.

- Fletcher, B. (1961). *A history of architecture on the comparative method* (7th ed.). Nueva York, EE.UU.: Charles Scribner's Sons.
- Flores, M. (2016). La globalización como fenómeno político, económico y social. *ORBIS*, 12(34), 26-41. Maracaibo, Venezuela: Fundación Unamuno.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (10ma ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Franchi, F. y Robalino, D. (1984). *Estudio contextual de los estilos Art-Deco y Buque en Lima* (Tesis de grado). Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú.
- Función de la arquitectura moderna*. (1975). Navarra, España: SALVAT Editores.
- Fusco, R. (1992). *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- García Bryce, J. (1987). Claudio Sahut. *HUACA*, (1), 62-66.
- García Canclini, N. (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu (Ed.), *Sociología y cultura*. (p. 5). México D.F., México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004). La globalización: objeto cultural no identificado. En R. Pajuelo, & P. Sandoval, *Globalización y diversidad cultural: una mirada desde América Latina* (pp. 89-117). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gilbert, D. (1982). *La oligarquía peruana: historia de tres familias*. Lima, Perú: Editorial Horizonte.
- Giraldo Paredes, H. (2009). El Modelo Nomológico de la Explicación de Carl G. Hempel. *Entramado*, 5(1), 36-47.
- Gutiérrez, A. (2010). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *El sentido social del gusto* (pp. 9-18). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez, R. (1983). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamerica*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Guzmán García, E. (2013). *Llactas Incas (Ciudades Incas) Concepción del Planeamiento e interacción con el medio natural*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Hadjinicolaou, N. (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (7ma ed.). México, D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Heller, A. (2005). *Teoría de la Historia* (2da ed.). Barcelona, España: Editorial Fontamara.
- Hottois, G. (1999). *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Jancsó, K. (2009). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena* (Tesis de Doctorado). Universidad de Szeged, Szeged, Hungría.
- Jara Garay, J. (2006). *Historiografía del Arte y de la Arquitectura* [Separata]. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Sección de Posgrado y Segunda Especialización, Lima, Perú.
- Jiménez, F., Aguilar G. & Kapsoli J. (1998). *El desempeño de la industria peruana 1950-1995: del proteccionismo a la restauración liberal*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ley N° 1378. Ley de Accidentes de Trabajo. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 20 de enero de 1911.
- Ley N° 4126. Saneamiento de las treintidos ciudades que se indican y destinando rentas para ese objeto. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 12 de mayo de 1920.
- Ley N° 6968. Crean el Registro Especial de Ingenieros. Junta de Gobierno, Lima, Perú, 10 de diciembre de 1930.
- Ley N° 9140. Disponiendo que el Poder Ejecutivo proteja y estimule la industrialización en el país. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 14 de junio de 1940.
- Ley N° 10722. Ratificando y dando fuerza de ley al estatuto de la Corporación Nacional de la Vivienda. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 26 de noviembre de 1946.
- Ley N° 10723. Creando la ONPU y el Consejo Nacional de Urbanismo y elevando la alcabala de enajenaciones de los inmuebles rústicos y urbanos de Lima y Callao. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 26 de Noviembre de 1946.
- Ley N° 13270. Ley de Promoción Industrial. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 30 de noviembre de 1959.
- Ley N° 14220. Creando un sistema nacional de planificación del desarrollo económico y social del país. Junta de Gobierno, Lima, Perú, 19 de octubre de 1962.
- López Soria, J. (1988). Las lógicas de la modernidad. *HUACA*,(2), 4-9.

- López Soria, J. (1991). Tres entradas al debate sobre la modernidad. *Modernidad en los Andes* (pp. 37-59). Cusco: Centro Regional de Estudios Andinos 'Bartolomé de las Casas'.
- López Soria, J. (2001). Adiós al discurso moderno en el Perú. *Hueso Húmero*, (39), 47-57.
- López Soria, J. (2002). Apuntes para la historia de la formación técnica en el Perú. En M. Guerra Martinière, O. Holguín Callo & C. Gutiérrez Muñoz (Eds.), *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (1a ed., pp. 770-790). Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López Soria, J. (2002). Para pensar en la ciudad. *Hueso Húmero*, (41), 47-60.
- López Soria, J. (2003). Para una filosofía de la ciudad. *ur[b]es. revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, (1), 13-28.
- López Soria, J. (2010). Derivas sobre Arquitectura. *Ciudad & ARQUITECTURA*, 3(1), 9-16.
- Ludeña Urquiza, W. (2004). *Lima: Historia y urbanismo en cifras*. Lima, Perú: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento; Universidad Nacional de Ingeniería.
- Ludeña Urquiza, W. (2008). Patrimonio industrial en el Perú del siglo XX: ¿exotismo cultural o memoria sin memoria?. *Apuntes*, 21(1), 92-113.
- Maldonado, T. (2004). *¿Es la arquitectura un texto?*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Malpica, C. (1967). *El mito de la ayuda exterior*. Lima, Perú: Ediciones Campodónico.
- Manrique, N. (2009). *"¡Usted fue aprista!" Bases para una historia crítica del APRA*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Marías, J. (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- Mariátegui, J. C. (2008). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (2a ed.). Lima, Perú: Librería Editorial Minerva.
- Matos Mar, J. (2012). *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Mc Evoy, C. (2004). *La Huella Republicana Liberal en el Perú, Manuel Pardo: Escritos fundamentales*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Moneo, R. (1978). On typology. *Oppositions*, (13), 22-45.
- Montaner, J. (1999). *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (3ra ed.). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2002). *Cultura, comercio y globalización: preguntas y respuestas*. París, Francia: Ediciones UNESCO / CERLALC.
- Ortiz, R. (2000). América Latina: De la modernidad incompleta a la modernidad mundo. En *Nueva Sociedad*. (166), pp. 44-61. Recuperado el 02 de Marzo de 2019, de <http://nuso.org/articulo/america-latina-de-la-modernidad-incompleta-a-la-modernidad-mundo/>
- Panofsky, E. (1980). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pareja Pflucker, P. (1978). *Anarquismo y Sindicalismo en el Perú (1904-1929)*. Lima, Perú: Ediciones Rikchay Perú.
- Patetta, L. (1997). *Historia de la Arquitectura: Antología Crítica*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Pease García, H. (2004). Presentación. En C. Mc Evoy, *La huella republicana en el Perú, Manuel Pardo, Escritos fundamentales*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- Pipitone, U. (2003). *Ciudades, Naciones, Regiones: Los Espacios Institucionales de la Modernidad*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Pizza, A. (2000). *La Construcción del Pasado*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Quijano, A. (2004). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En R. Pajuelo & P. Sandoval, *Globalización y diversidad cultural: Una mirada desde América Latina* (pp. 228-281). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Reiser Gasser, J. (2005). *La racionalización y prefabricación de la construcción, una experiencia personal* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Rey de Castro, A. (2009). *Democracia y republicanismo: la modernidad política en los inicios de la nación peruana 1821-1846* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

- Rey de Castro, A. (2010). *Republicanism, nación y democracia: La modernidad política en el Perú, 1821-1846*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración* (Vol. 1). México D. F, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rochabrún Silva, G. (2009). *Batallas por la Teoría: En torno a Marx y el Perú*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rosenau, H. (1953). *Boullée's treatise on Architecture*. London, UK: Alec Tiranti Ltd.
- Sobrevilla, D., & Belaúnde Martínez, P. (1994). Prólogo. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 9-14). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Solá Morales, I. (1995). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Tafari, M. (1997). *Teoría e Historia de la Arquitectura*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Thorp, R. & Bertram, G. (1985). *Perú 1890-1977: Crecimiento y políticas en una economía abierta*. Lima, Perú: Mosca Azul Editores.
- Toca, A. (1990). *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México D.F., México: Gustavo Gili.
- Torrejón Muñoz, L. (2010). *Rebeldes republicanos: la turba urbana de 1912*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.
- Torres Higuera, J. (1985). El concreto: la piedra del siglo XX. En Asociación de Productores de Cemento (Ed.), *Coloquio sobre concreto arquitectónico*, 9-22. Lima, Perú: ASOCEM.
- Tournikiotis, P. (2001). *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Madrid, España: Librería Maireta y Celeste Ediciones.
- Urbano, H. (1991). Modernidad en los andes: un tema y un debate. *Debates Andinos*, (17), IX-XXXVII.
- Valladares, C. & Ventocilla, E. (1973). *Para una concepción de la vivienda de interés social* (Tesis de bachiller). Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Vargas Llosa, M. (2008). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima, Perú: Alfaguara.
- Venturi, L. (2004). *Historia de la Crítica de Arte*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Waisman, M. (1985). *La estructura histórica del entorno* (3ra ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Waisman, M. (1993). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (2da ed.). Bogotá, Colombia: Escala.
- Walker, C. (2012). *Colonialismo en Ruinas*. Lima, Perú: IFEA - IEP.
- Wallerstein, I. (2003). *El Capitalismo Histórico* (5a ed.). México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Wallerstein, I. (2004). *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: Un análisis de sistemas-mundo*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Wallerstein, I. (2006). *Análisis de Sistemas-Mundo: Una introducción*. México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Weber, M. (2006). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros.
- Wils, F. (1979). *Los industriales, la industrialización y el estado nación en el Perú*. Lima, Perú: Editorial PUCP.
- Winckelmann, J. (2002). *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona, España: Ediciones Folio S.A.
- Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe S.A.
- Yepes del Castillo, E. (1981). *Perú 1820-1920 ¿Un siglo de desarrollo capitalista?* (2da ed.). Lima, Perú: Ediciones Signo.
- Zapata, A. (1995). *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano 1937-1963*. Lima, Perú: Librería Editorial Minerva.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ “La “Modernidad” puede conceptualizarse como el movimiento filosófico que irrumpió en la Francia pre revolucionaria en el siglo XVIII y que bajo la denominación de “Iluminismo” situó la crítica del antiguo régimen, es decir, la tradición católica, feudal y monárquica en el centro de su discurso, postulando el rol central de la razón y de la ciencia para analizar los fenómenos físicos, naturales y sociales. La razón fue conceptualizada como instrumento para transformar el mundo, vencer a las fuerzas de la tradición, supuestamente culpables de la “ignorancia”, las supersticiones y los prejuicios y extender la “luz”, la “razón” y la ciencia a toda la Humanidad” (Cancino, 2003, p. 2).

² “...el discurso de la modernidad va con una forma de racionalidad específica... La racionalidad definida por Habermas de alguna manera se injerta en las definiciones que Weber había extraído de su propia lectura de la cultura occidental, vale decir, de la evolución del pensamiento hacia el paulatino abandono del recurso a la trascendencia como forma de discurso sobre la existencia del mundo, de la sociedad y de las cosas. La expresión “desencantamiento del mundo” designa estos hechos, hoy aceptados y *requeteaceptados*” (Urbano, 1991, pp. XI-XII).

³ “Habermas cree que la racionalidad puede y debe ser introducida en el discurso de las ciencias éticas y sociales... Habermas postula la existencia de una razón práctica para el espacio social, siendo la acción comunicativa la expresión de la legitimidad y universalidad que pueden pretender las sociedades contemporáneas y futuras...” (Urbano, 1991, p. XII).

⁴ Para una lectura más amplia sobre la ciudad puede consultarse el artículo “Para Pensar la Ciudad” de José Ignacio López Soria. Publicado originalmente con el título “Para pensar la ciudad” en *Hueso húmero*. Lima, N° 41, octubre (2002, pp. 47-60). Y luego, con modificaciones, “Para una filosofía de la ciudad” en *Urbes*. Revista de ciudad, urbanismo y paisaje. Lima, volumen I, N° 1, abril (2003, pp. 13-28).

⁵ “...la modernidad se ha moldeado a través de dos grandes experiencias institucionales y territoriales: la ciudad mercantil de la baja Edad Media y el Estado nacional. Pero, desde la segunda mitad del siglo XX, comienza a aparecer un tercer protagonista: democracia postnacional podemos denominar lo que aquí indicaremos con la palabra región. Ciudades, naciones y regiones son los tres espacios –pasado, presente y futuro incipiente– alrededor de los cuales intentaremos reflexionar...” (Pipitone, 2003, p. 7).

⁶ Cfr. ‘Tres entradas al debate sobre la modernidad (Lyotard, Habermas, Heller)’.

⁷ “*En primer lugar*, querrámoslo [sic] o no, seamos o no conscientes de ello, también nosotros somos ciudadanos del mundo y, consiguientemente, *nada significativo del mundo no es ajeno*. *En segundo lugar*, la modernidad, *preferentemente reducida a modernización o racionalización de algunos subsistemas de acción*, llegó también hasta nosotros y, por tanto, al enfrentarnos teóricamente a los problemas de la modernidad estamos asumiendo también nuestra propia historia y elevando a concepto nuestras condiciones de existencia. *En tercer lugar*, precisamente por haber manifestado entre nosotros la modernidad sus aspectos más perversos, nuestro cercioramiento es también parte del autocercioramiento de la propia modernidad; sin esta asunción teórica de lo que la modernidad produjo entre nosotros, quedarían en la penumbra sus orientaciones, tendencias y realizaciones más perversas. Esto debe llevarnos no sólo a comentar críticamente las diversas posiciones... sino a un análisis pormenorizado de las formas que asume la modernidad en el medio latinoamericano [cursivas añadidas]” (López Soria, 1991, p. 59).

⁸ “*Nuestro medio* [cursivas añadidas] no será, por cierto, ajeno a estas influencias, aunque por ahora todo lo que advertimos sea una preocupación de los intelectuales por no estar ausentes del debate, ciertos gestos postmodernos en arquitectura y en artes, y *un lenguaje político neoliberal* [cursivas añadidas] que, *renunciando a los contenidos de emancipación del proyecto ilustrado y colocándose exclusivamente en el nivel de la modernización socioeconómica y cultural* [cursivas añadidas], propone corregir las ‘patologías’ del sistema en base a la implantación de criterios de optimización del rendimiento cuya calidad viene dada por la posibilidad de participar en la competencia internacional” (López Soria, 1991, p. 59).

⁹ “A los procesos sociales que dan vida a este remolino en el siglo XX y lo mantienen en un estado de conversión perpetua se los agrupó bajo el concepto de *modernización* [cursivas añadidas]. Estos procesos histórico-mundiales provocan una variedad sorprendente de visiones e ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos, permitirles entrar al remolino y que lo hagan suyo. En el siglo pasado, estas visiones y valores se unieron libremente bajo el nombre de *modernismo* [cursivas añadidas]” (Berman, 1989, p. 68).

¹⁰ “Si algo caracteriza al pensamiento moderno en el Perú es el desencuentro entre los discursos que se ven a sí mismos como portadores del proyecto de la modernidad. Paradójicamente, sin embargo, ambos discursos apuntan a la constitución del estado-nación como forma privilegiada de organización racional de la sociedad y, por tanto, como la mejor estructura organizativa para el cumplimiento de la promesa de justicia y libertad, en un caso, y de bienestar, en otro” (López Soria, 2001, p. 53).

¹¹ “En historia del pensamiento, los modernos están dejando de ser parte de nuestro presente para pasar a la condición de pasado de nuestro propio presente. No nos sirven para saber a qué atenernos y orientarnos en el mundo; no pueden inspirar un proyecto societal [sic] desde el que asumir dignamente los retos de la actualidad. Pero despedirse de ellos, repito, no significa olvidarlos. Constituyen el pasado inmediato de nuestro propio presente y, por tanto, necesitamos volver a ellos para que nuestro autocercioramiento tenga densidad histórica. El pensamiento de los modernos en el Perú es, pues, pieza clave de un pasado que entendemos como propio pero ya como definitivamente pasado” (López Soria, 2001, p. 57).

¹² Cfr. el prólogo *¿Qué modernidad deseamos?: El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. Documento sobre las conferencias realizadas en el Instituto Goethe, Lima, 1994.

¹³ “...Fernando de Szyszlo entiende la noción de modernidad sobre todo en el sentido que le ha dado Octavio Paz: como “la tradición de la ruptura”... para el artista latinoamericano son indispensables dos rupturas: la primera con la tradición occidental bastarda con la que se topa, y la segunda con la propia tradición occidental genuina a fin de entregarse a la búsqueda de la propia faz. *Szyszlo sostiene además que el arte prehispánico posee rasgos sorprendentemente modernos* [cursivas añadidas] y que muchos cuadros coloniales tuvieron un carácter enormemente creador. En cambio, y paradójicamente, el arte republicano fue en su mayor parte verdaderamente ‘colonial’, en el sentido peyorativo de la palabra, al tener un carácter casi puramente imitativo del arte europeo” (Sobrevilla y Belaúnde Martínez, 1994, p. 10).

¹⁴ El *aparente conflicto* [cursivas añadidas] entre nuestra tradición y *lo nuevo* [cursivas añadidas], no necesariamente implica una oposición entre fuerzas en evidente incompatibilidad. La tradición no es un retroceso y lo nuevo no necesariamente significa progreso. El proceso creativo de la civilización y la cultura hacia el futuro está caracterizado por la condición de lo nuevo y simultáneamente incluye la diversidad de culturas y tradiciones que existe en Latinoamérica. Nuestra búsqueda es la de una modernidad apropiada con identidad enriquecida por las divergencias y por nuestra creatividad arquitectural (Belaúnde Martínez, 1994, p. 137).

¹⁵ Cancino, H. (2003). Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX. *Sociedad y Discurso*, (3).

¹⁶ “Las matrices o los antecedentes remotos de este movimiento intelectual pueden rastrearse en el Renacimiento y en la Reforma Protestante que *situaron el hombre y al individuo en el centro, como actor, como lector e intérprete, como productor de significados, como sujeto autónomo* [cursivas añadidas]. La rebelión en contra de las verdades establecidas, reveladas e institucionalizadas, es parte insustituible del movimiento Ilustrado, es decir de la Modernidad naciente, de ahí su carácter radical, subversivo y revolucionario. El pensamiento ilustrado, se constituye en la matriz, en el referente de todas las utopías y paradigmas sociales de los tiempos contemporáneos que se abren convencionalmente con la Revolución Francesa. Del liberalismo que exalta los derechos y libertades ciudadanas frente al poder del Estado despótico, que construye el concepto de ‘sociedad civil’, como una esfera asociativa plural, libre y autónoma frente al Estado y como la organización consciente de los ciudadanos, deliberante y crítica frente al poder del soberano o al Poder, en sus intentos de expropiar al pueblo, a la sociedad política, de su autonomía, derechos y fueros” (Cancino, 2003, p. 2).

¹⁷ “En el liberalismo radical se encuentran los primeros antecedentes de una crítica al poder totalitario. La ‘Modernidad’, surge consecuentemente articulada con la idea de cambio, de revolución, de ‘progreso’. Ello no implica, que el Movimiento no registrara distintos cursos tendenciales, algunos orientados a la reforma de la tradición y no a la ruptura radical con el pasado. *Sin embargo, en el eje del movimiento está la idea fuerza de cambio cultural y social* [cursivas añadidas]. La idea que ningún discurso, institución o sistema de valores establecidos es eterno e inamovible. *La idea de ‘cambio’ histórico, o de ‘progreso’ indefinido está inscrito en las ideas fuerzas del movimiento* [cursivas añadidas]. El postulado que atribuye a la razón, a la ciencia y a la tecnología, la función de construir un orden político y social y un Estado racional que permitiría a los hombres alcanzar la felicidad, la plenitud humana, en la tierra, en un incesante movimiento de ‘mejoramiento e innovación constante’. *Tal vez hay aquí una concepción teleológica de la historia en una versión secularizada, que percibe la Modernidad como el comienzo de una nueva era donde los hombres se han liberado de las necesidades, gracias al triunfo de la razón instrumental* [cursivas añadidas]. Se postuló la construcción de un orden internacional regulado por reglas racionales para el establecimiento de la ‘paz eterna’. *El discurso de la Modernidad asumió un carácter universalista al conceptualizar al mundo como ‘Humanidad’, como fraternidad de todos los hombres, más allá de sus identidades étnico-culturales, o creencias religiosas* [cursivas añadidas]. Todos ellos mediante el uso de la razón podían transformar sus mundos, ‘civilizar’ es decir hacer habitables los espacios ‘salvajes’, edificar sociedades civiles, contornos organizados racionalmente y alcanzar la felicidad. En definitiva derribar los muros, las fronteras, hacer de este movimiento de ideas y de mentalidades un curso universal” (Cancino, 2003, pp. 2-3).

¹⁸ “Desde su gestación, la Modernidad fue un movimiento hacia la universalidad. El proyecto marxista de una sociedad justa y comunitaria, a escala global, creando la hermandad de los productores directos, luchando contra el capitalismo internacional, fue generada en la matriz de la Modernidad. *Tanto el proyecto de la burguesía revolucionaria como el proyecto socialista se fundaron en la misma concepción de la razón instrumental, y una fe mesiánica en el triunfo de las fuerzas racionales en contra del antiguo orden conservador* [cursivas añadidas]. La Modernidad trajo consigo el fenómeno que Max Weber denominara como el ‘desencantamiento del mundo’, en el cual los fenómenos naturales y sociales son explicados a través de una causalidad objetiva, que tiende a establecer leyes, regularidades y tendencias de desarrollo, en vez de atribuir su génesis a la intervención de fuerzas mágicas. Las instituciones ya no se fundan en una legitimidad sagrada. Dios y la Iglesia se dejan fuera de la esfera pública. La esfera de la religión es concebida como espacio privado en este proceso de secularización y racionalización” (Cancino, 2003, pp. 3-4).

¹⁹ Del lado de la tradición se puede consultar el trabajo del Prof. Dr. Ádám Anderle (2000): *Modernidad e identidad en América Latina*, la tradición, aparece representada en sus matrices reaccionarias, como es el caso del nacionalismo conservador y el discurso hispanista. Ver también: Jancó Katalin (2009), *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena*, tesis doctoral de la Escuela de Doctorado de Historia de la Universidad de Szeged (Hungría), dirigida por Ádám Anderle. Sobre este aspecto dice Jancsó (2009):

El famoso discurso en el Politeama (1888) y la conferencia en el Ateneo de Lima (1886) de Manuel González Prada señalan los inicios del indigenismo político en el Perú, que se desarrolló paralelamente con un indigenismo cultural. Durante mucho tiempo se ha considerado que la línea comenzada por Prada se continuó en los años veinte con la aparición de pensadores como José Carlos Mariátegui, Hildebrando Castro Pozo o Luis E. Valcárcel. Sin embargo, actualmente se reconoce que en las dos primeras décadas del siglo veinte surgieron figuras que representaban un hilo de continuidad. En esta época, que comenzó con el período posterior a la Guerra del Pacífico y un análisis crítico de las causas de la derrota, se presentó un discurso sobre el valor, la situación, los problemas del indio y los elementos feudales sobrevivientes en las provincias peruanas. Los literatos también empezaron a escribir sobre temas indígenas. Surgió una gran variedad de ideas y planteamientos que se nutrirían de corrientes ideológicas contemporáneas como el positivismo, el liberalismo, el neopositivismo, el anarquismo y más tarde el marxismo. En los primeros veinte años del siglo XX los representantes de la generación del 900 y del pensamiento tutelar –cuyos miembros muchas veces se relacionaban– fueron los protagonistas y pensadores más importantes de las polémicas sobre la cuestión indígena. En los últimos años ya se ha comenzado el estudio de estas generaciones, aunque aún hay muchos terrenos por descubrir y examinar. (p. 7)

Para ver la posición contraria sobre la tradición se puede consultar: *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (Vargas Llosa, 2008).

²⁰ “...el concepto de ‘Tradición’ surge generalmente, en los trabajos acerca de la ‘Modernidad’, insuficientemente perfilado, él aparece más bien como el polo negativo del binomio Modernidad-Tradición. En la definición implícita en este discurso, se puede colegir que la Tradición es la antítesis de la Modernidad, es decir su negatividad pura. En esta comprensión, la Tradición es definida como inmovilismo, ignorancia, prejuicio, superstición, reproducción de los sistemas de valores, de las lenguas, mentalidades y actitudes de pasado remoto. Este universo que estaría regulado por reglas y prácticas inalterables no habría estado regido por la razón, sino por los sentimientos y los prejuicios, lo irracional, la magia. La Tradición sería como la pre-historia de los pueblos y sociedades. La Modernidad sería el signo del comienzo de la Historia, entendida ésta como un proceso orientado por la razón. Una Historia, cuyas supuestas ‘leyes’, regularidades y claves podían ser develadas por la ciencia. Una historia secular y no una historia sagrada. En la Tradicionalidad, las creencias religiosas o actitudes mágicas le habría impedido a los hombres comprender su propia praxis, darle un sentido a sus

vidas. En definitiva, la 'Tradicición' o el estadio de la Tradición sería para los modernizadores, la 'Oscuridad', la ausencia de la 'Luz' del conocimiento, impuesta por las clases dominantes para perpetuar su dominación" (Cancino, 2003, p. 4).

²¹ "Hans-Georg Gadamer ha contribuido significativamente en sus trabajos a un re-examen de la Tradición y una crítica profunda de la visión negativa de ésta que emana de la filosofía del Movimiento Ilustrado. Esa conceptualización que separa abruptamente Modernidad y Tradición, que niega la idea de un 'continuum' [sic] ha signado el pensamiento moderno post-ilustración y las Ciencias Humanas y Sociales. Gadamer nos propone una revalorización de la Tradición, un retorno a las matrices de la cultura, a los orígenes. *Así como una persona no puede renunciar a su historia, porque ella es parte sustantiva de su ser, del mismo modo un pueblo, una cultura no puede renunciar a su pasado. El pasado es parte integrante de su cultura, no es el pasado cómplice que se señala por conveniencia, no es el pasado del grupo social dominante, sino es el pasado de la sociedad en su conjunto* [cursivas añadidas]. La tradición en esta comprensión debe entenderse como un horizonte histórico y existencial, como un punto de partida para cualquier lectura y praxis. La tradición es un universo plural, con contenidos diversos, con sus contradicciones y conflictos. *El problema sería a cuál vertiente de la tradición cultural hay que referirse* [cursivas añadidas]" (Cancino, 2003, p. 5).

²² "*Tradición y tradicionalismo son dos conceptos diferentes. La tradición es un antecedente necesario para proyectarse hacia la Modernidad, para repensar la Modernidad, en un universo cultural, significativo y simbólico que proviene del pasado y dirimir qué vertientes y sistemas de valores de ese pasado deben formar parte de una nueva cultura. El 'Tradicionalismo' por el contrario es una lectura fundamentalista de la tradición, donde se busca la 'verdad' de la vida en la palabra revelada. Es la reproducción acrítica de los paradigmas, códigos y valores del pasado* [cursivas añadidas]. En esta posición no hay diálogo con la Modernidad, sino rechazo total. Tradicionalismo y Modernidad serían conceptos polares y en consecuencia excluyentes" (Cancino, 2003, p. 5).

²³ "La primera generación de intelectuales post-coloniales y las élites políticas y militares afrontaron la tarea de diseñar la nación, *construir el universo simbólico de la nación, definir las identidades culturales* [cursivas añadidas]" (Cancino, 2003, p. 5).

²⁴ "En el Perú la construcción del Estado republicano, democrático y moderno fue un proceso particularmente largo, frustrante y contradictorio debido básicamente a dos factores (ambos se complementan). Primero, el Virreinato del Perú históricamente había sido el más antiguo e importante, el de más prestigio y tradición de la América del Sur española; en otras palabras, fue el centro del poder metropolitano. Por lo tanto, el peso y la riqueza de la historia colonial ejercieron una poderosa influencia que se proyectó a la República. En el Perú, el camino hacia la modernidad política, hacia la construcción de un sistema político democrático y republicano, ha sido una empresa difícil porque tuvo que luchar contra los poderosos remanentes de las tradiciones e instituciones aristocráticas que sobrevivieron al Virreinato. La conformación social y política era definitivamente contraria al desarrollo de una infraestructura social y política de naturaleza burguesa, liberal y moderna, y al logro de una identidad común (COTLER 2005: 70). En este contexto, los legisladores peruanos de inicios de la República se inspiraron en las ideas, el lenguaje y las instituciones del constitucionalismo liberal, considerados paradigmas, pero al mismo tiempo actuaban en estrecho contacto con una sociedad, de la cual ellos mismos formaban parte material y culturalmente, que todavía conservaba los valores tradicionales del virreinato (CHIARAMONTI 2005: 218)" (Rey de Castro Arena, 2009, p. 9).

²⁵ Esta representación idealizada se puede localizar en los himnos nacionales, en los escudos de armas, en la estatuaría y en la plástica del siglo XIX y en la historiografía legitimadora del estado nacional.

²⁶ También pueden considerarse en este contexto los 'esfuerzos' del estado peruano para la pacificación de las zonas liberadas por la influencia del terrorismo y de otro lado la ocupación 'racional' de la Amazonía. La política educativa en las regiones alto-andinas y amazónicas finalmente fortalecen el idioma oficial sin tener en cuenta la cosmovisión local que se concreta en el manejo del territorio, el uso de los recursos naturales y la construcción del hábitat, factores muy ligados a la arquitectura y su historia.

²⁷ En el campo contrario, la "extirpación de idolatrías" eliminó la tradición oral de los pueblos indígenas durante la colonia, en el Perú.

²⁸ Para una mayor ilustración sobre el caso peruano, puede verse: *Dioses y Hombres de Huarochirí*. "Pues quien no ve la gran ceguedad de esta miserable gente y a quien no duele el poco fruto que entre ellos ha hecho la predicación y verdad católica..." (Arguedas, 1966, p. 12).

²⁹ De acuerdo a Norbert Elias, el concepto de civilización abarca desde los códigos lingüísticos, a los códigos de comportamiento y de ética, a las formas de organización de la vida cotidiana, a la modelación del entorno ecológico y a la vida material (Cancino, 2003; Elias, 1989).

³⁰ "El proyecto de la Modernidad de las élites es un proyecto civilizador construido a partir del paradigma de la civilización occidental. Su método es autoritario, es decir es una Modernidad introducida y organizada desde arriba, desde el Poder, utilizando para ello tanto los aparatos ideológicos de Estado, como el sistema escolar, hasta la compulsión y la guerra, la violencia directa, para erradicar a las resistencias de los pueblos "salvajes". La secularización del Estado, de las instituciones educacionales y de la organización de la familia, es un paso importante de los procesos hacia la Modernidad" (Cancino, 2003, pp. 6-7).

³¹ Enrique Castro Oyanguren, *Páginas olvidadas*, Lima, Ed. Cervantes, 1920, p. 131.

³² "La adhesión de las élites al ideario positivista de Auguste Comte desde mediados del siglo XIX en muchos países latinoamericanos, demuestra los esfuerzos de estos grupos de encontrar un paradigma que les proporcionara una visión de la historia, un proyecto de sociedad y un sistema de valores que sustituyera la concepción del mundo católico. El positivismo no funcionó en este contexto como un programa, sino como una fe, una creencia en el poder de la razón y de la ciencia" (Cancino, 2003, p. 7).

³³ "¿Cómo leyeron los pensadores latinoamericanos del período a los autores europeos de la Modernidad? Se ha sostenido que las élites imitaron servilmente los discursos jurídicos, políticos y filosóficos de la Europa de la Modernidad, y que no hubo en ellos ningún esfuerzo de adaptar sus discursos a la "realidad" latinoamericana o de contextualizarlos en ella.³³ Esta aseveración es relativamente cierta. Los intelectuales leyeron a los clásicos de la Modernidad insertos en su tradición cultural. No existe la lectura a partir de un vacío cultural, de una "tabula rasa" epistemológica. Toda lectura, supone una interpretación y una recreación de un texto a partir del contexto histórico-cultural y existencial del sujeto que lee" (Cancino, 2003, p. 7).

³⁴ Larraín, J. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Andrés Bello.

³⁵ Refiriéndose a este proceso de “des-españolización” de América Latina, escribe Leopoldo Zea (1976) que los “emancipadores mentales de la América Hispana se entregaron a la rara y difícil tarea de arrancarse una parte de su propio ser, su pasado y su historia”, LEOPOLDO ZEA: “América como conciencia”, Universidad Autónoma de México, 1976, p. 88. En (como se citó en Cancino, 2003, p. 20).

³⁶ “Los paradigmas de la Modernidad y el progreso debían buscarse en los países más avanzados de Europa Occidental: Francia e Inglaterra. América Latina debía erradicar radicalmente ambas herencias para conquistar un sitio en las naciones “civilizadas”. Esta formulación se localiza en los escritos de Lastarria, Sarmiento y Alberdi y muchos otros pensadores latinoamericanos.³⁶ En esta relación, ellos no percibieron ninguna forma de conciliación de la dicotomía Tradición y Modernidad. El trayecto hacia el ‘progreso’ y su ascensión suponía desmontar las mentalidades, los valores, y las creencias de la Tradición. *Tal vez fue el cubano José Martí, el primer pensador que aceptando los logros tecnológicos y científicos de la Modernidad y su cultura democrática, percibiera junto con ello el sentido de la cultura y tradición latinoamericana, como un universo significativo, que no podía ser negado, por ser parte constitutiva, eje de la identidad latinoamericana* [cursivas añadidas]. La Modernidad debía ser bienvenida y asumida, pero ella debía ser leída, interpretada a partir de las matrices culturales de Nuestra América. Martí que conoció por dentro la Modernidad norteamericana, durante sus años de exilio admiró los logros de esa cultura, pero criticó el pragmatismo, el individualismo extremo de esa modernidad, y la deshumanización y enajenación introducida por el industrialismo. Martí, parece ser, el primer pensador latinoamericano que valoró las dimensiones positivas de la Tradición latinoamericana, a la vez que repudió y criticó los elementos despóticos y autoritarios de la cultura política latinoamericana” (Cancino, 2003, p. 8).

³⁷ “El capitalismo es, ante todo y sobre todo, un sistema social histórico. Para comprender sus orígenes, su funcionamiento o sus perspectivas actuales se tiene que observar su realidad... La palabra capitalismo se deriva de capital. Sería lícito, pues, suponer que el capital es un elemento clave en el capitalismo. Pero, ¿qué es el capital? En una de sus acepciones, es simplemente riqueza acumulada. Pero cuando se usa en el contexto del capitalismo histórico tiene una definición más específica. No es sólo la reserva de bienes de consumo, maquinaria o derechos autorizados a cosas materiales en forma de dinero. El capital en el capitalismo histórico sigue refiriéndose a estas acumulaciones de esfuerzos de un trabajo pasado que todavía no han sido gastados; pero si esto fuera todo, entonces se podría decir que todos los sistemas históricos, hasta el hombre de Neanderthal, han sido capitalistas, ya que todos ellos han tenido alguna de estas reservas acumuladas que encarnaban un trabajo pasado” (Wallerstein, 2003, p. 1).

³⁸ “Lo que distingue al sistema social histórico que llamamos capitalismo histórico, es que en este sistema histórico el capital pasó a ser usado (invertido) de una forma muy especial. Pasó a ser usado con el objetivo o intento primordial de su autoexpansión. En este sistema, las acumulaciones pasadas sólo eran ‘capital’ en la medida en que eran usadas para acumular más capital. El proceso fue sin duda complejo, e incluso sinuoso... Pero es a ese objetivo implacable y curiosamente asocial del poseedor de capital –la acumulación de más capital–, así como a las relaciones que este poseedor de capital tenía por tanto que establecer con otras personas para conseguir ese objetivo, a los que llamamos capitalistas. Es indudable que éste no era el único propósito. En el proceso de producción intervenían otras consideraciones. Pero la cuestión es: en caso de conflicto, ¿qué consideraciones tendían a prevalecer? Siempre que, con el tiempo, fuera la acumulación de capital la que regularmente predominara sobre otros objetivos alternativos, tenemos razones para decir que estamos ante un sistema capitalista” (Wallerstein, 2003, p. 2).

³⁹ “Si la revolución de la independencia hubiese sido en el Perú la obra de una burguesía más o menos sólida, la literatura republicana habría tenido otro tono. La nueva clase dominante se habría expresado, al mismo tiempo, en la obra de sus estadistas y en el verbo, el estilo y la actitud de sus poetas, de sus novelistas y de sus críticos. Pero en el Perú el advenimiento de la República no representó el de una nueva clase dirigente. [¿Cómo se habría expresado en la arquitectura? ¿Hubiera sido el eclecticismo historicista ó comúnmente denominado ‘republicano’ el estilo de la nueva nación? ¿Hubiera sido el neo peruano?]

La onda de la revolución era continental: no era casi peruana. Los liberales, los jacobinos, los revolucionarios peruanos, no constituían sino un manipulo. La mejor savia, la más heroica energía, se gastaron en las batallas y en los intervalos de la lucha. La República no reposaba sino en el ejército de la revolución. Tuvimos, por esto, un accidentado, un tormentoso período de interinidad militar. Y no habiendo podido cuajar en este período la clase revolucionaria, resurgió automáticamente la clase conservadora. Los ‘encomenderos’ y terratenientes que, durante la revolución de la independencia, oscilaron ambiguamente, entre patriotas y realistas, se encargaron francamente de la dirección de la República. La aristocracia colonial y monárquica se metamorfoseó, formalmente, en burguesía republicana. El régimen económico-social de la Colonia se adaptó externamente a las instituciones creadas por la revolución. Pero la saturó de su espíritu colonial.

Bajo un frío liberalismo de etiqueta, latía en esta casta la nostalgia del Virreinato perdido” (Mariátegui, 2008, p. 247).

⁴⁰ “Leguía buscaba resolver las contradicciones sociales que gracias al desarrollo del capitalismo se habían generado a lo largo de 25 años. Tal como se ha señalado, estas contradicciones suponían el desarrollo de conflictos internos en la coalición dominante, y entre ella y las clases populares que procuraban ampliar su participación política.

Los problemas internos que confrontaba dicha coalición se caracterizaban porque cada sector buscaba maximizar su participación en el nuevo patrón de crecimiento “hacia afuera”, establecido por el capital norteamericano. En este sentido, la burguesía nacional, de la que Leguía era su más lúcido representante, procuraba ampliar, profundizar y centralizar el aparato estatal a fin de lograr la hegemonía política. Con ello, los terratenientes dejarían de significar un obstáculo político a su desarrollo y la burguesía se convertiría en el único interlocutor valedero del capital imperialista con capacidad para negociar su asociación dependiente. Al mismo tiempo, la centralización política suponía la constitución de mecanismos legales que permitieran al Estado mediar en los conflictos que confrontaban capital y trabajo, lo que suponía la relativa ampliación de las bases sociales del Estado.

Con todo esto Leguía alcanzó una sustantiva transformación del perfil social del país, sentando los fundamentos de las estructuras de dominación que tuvo hasta 1968. En este sentido, Leguía es el fundador del Perú de hoy” (Cotler, 2006, p. 178).

⁴¹ “Cuando adviene la República, los centros productores vinculados al sistema internacional, se encuentran en general estancados o han decaído, con lo cual el país pierde su anterior eje de ordenamiento, y las clases dominantes por tanto, las fuentes que habían actuado como fuentes de poder en la colonia. De resultados de este proceso, el latinfundismo encuentra las condiciones propicias para imponer su parroquialismo económico y político y, al nivel de la estructura de clases, ninguna fracción de las clases dominantes está en condición de imponer a escala nacional un sistema institucional de poder, expresión de su hegemonía” (Yepes del Castillo, 1981, p. 37).

⁴² “Poca importancia tendrían en este contexto las discrepancias ideológicas entre liberales y conservadores. Estos últimos buscaban continuar la tradición hispánica, jerárquica y penetrada de corporativismo, de suerte que si en la época anterior el Rey había ejercido su soberanía por derecho divino,

en el nuevo orden, la soberanía debía sostenerse en una minoría inteligente 'capaz de intuir la voluntad de Dios'. Para los liberales, de otra parte, el problema se remitía a discurrir en torno a una importada abstracción filosófica franco-inglesa, sin llegar a percibir la naturaleza e implicancias de esta sobre-imposición, en un país de economía parroquial, desarticulado, de profunda heterogeneidad estructural. En la medida que la ideología liberal tenía como soporte fundamental la libertad individual, las repercusiones de esta encendida discusión filosófica se restringían a los límites de una minoría urbana —el 'Perú oficial'— en el trasfondo de una sociedad en donde la miseria, explotación y marginalidad, alcanzaban niveles que tornan pálida cualquier descripción aproximativa..." (Yepes del Castillo, 1981, p. 37).

⁴³ "Sobre la base de este sistema latifundista —montado en unidades con pretensión semi-cerrada y semi-autárquica— que refuerza su importancia, se sobreimpondrá, sin embargo, un régimen basado en el libre cambio, en el derecho de propiedad de tipo romanista" (Yepes del Castillo, 1981, p. 38).

⁴⁴ "La heterogeneidad estructural de nuestra sociedad y su economía es el resultado de una evolución histórica. En las postrimerías del siglo XX entre los problemas del Perú están: el atraso en la agricultura que absorbe un tercio de la población económicamente activa, la marcada centralización política, administrativa y económica, la desadaptación del esfuerzo educativo ante las necesidades tecnológicas, la incierta perspectiva de las exportaciones primarias sujetas a cambios en la demanda externa, la falta de capacidad del sector productivo moderno para incorporar a la mano de obra que migra del campo a la ciudad, el intenso crecimiento poblacional sin correlato de progreso económico, el número grande de peruanos que soporta el peso intolerable de la pobreza y, el carácter empírico del Estado.

Esos problemas, que desembocan en el presente, son producto de todo lo que se ha hecho o se ha dejado de hacer en el país a lo largo de la historia. De los errores acumulados que han ido formando nuestro modo de ser y de vivir. Ellos son resultado del surgimiento y larga vigencia de la mentalidad pseudo liberal, que es ajena a la racionalidad económica clásica.

Esa mentalidad pseudo liberal que sólo reconoce la utilidad individual, que ignora el bien común y toma decisiones que benefician a una minoría. Esa mentalidad pseudo liberal confunde el interés privado con el bienestar nacional. Y en esa confusión radica, en última instancia, la causa de toda corrupción" (Estela Benavides, 2001, p. 27).

⁴⁵ "Manuel Pardo nace en Lima el 9 de agosto de 1834 hijo de Felipe Pardo y Aliaga y Petronila Lavalle y Cabero. El 2 de agosto de 1872 inaugura su período presidencial y el 5 de abril de 1873 autorizó por resolución legislativa la contratación de profesores europeos, uno de ellos Eduardo de Habich, quien posteriormente se encargaría de organizar la Escuela de Ingenieros Civiles y de Minas, mediante reglamento del 23 de marzo de 1876. La Escuela, ahora Universidad Nacional de Ingeniería, formaría los primeros arquitectos en el país" (Mc Evoy, 2004, pp. 69-78).

⁴⁶ Probablemente este espíritu sobre la formación profesional en el país perdure en su faceta más perversa, razón que explica la insuficiente investigación para el 'cambio tecnológico' que requiere el Perú, con alto potencial de recursos naturales, pero que adquiere divisas del mercado internacional solo como productor de materias primas. Lo que más pesa en la enseñanza es la productividad como medio y como fin, dejando de lado el estudio de los factores y las causas que determinan una de las desigualdades socioeconómicas más graves de Latinoamérica. La arquitectura es un arte-ciencia que, pese a destacadas investigaciones en su haber, aún no es suficiente para atender las amplias necesidades del país.

⁴⁷ Por Decreto Ley N° 6968 del 10 de diciembre de 1930, expedido por la Junta de Gobierno presidida por Luis M. Sánchez Cerro, se crea el "Registro Especial de Ingenieros" en cuyo considerando dice: "Que es de toda conveniencia y necesidad el asegurar una relación más estrecha entre los profesionales nacionales y las industrias del país, que asegure al mismo tiempo una colaboración más eficaz que la actual al elemento apto, hoy escasamente vinculado al ejercicio de aquellas...". Asimismo en su primer artículo reza: "Sólo podrán actuar como ingenieros, como técnicos y peritos en las obras del Estado y en las industrias establecidas en el país, o las que radiquen en el futuro, los profesionales inscritos en el 'Registro Especial' a que se refiere el presente decreto ley. En la misma condición estarán los ingenieros de las Municipalidades y los que actúen como peritos en asuntos judiciales...". Finalmente se acota en el artículo tercero que "En lo sucesivo sólo se contratarán técnicos en los casos en que falte en el país la especialidad o ramo particular que se necesite". Hecho que promovería la Formación de Profesionales en el Perú (Junta de Gobierno, 1930).

⁴⁸ "La primera *Escuela de Artes y Oficios* fue fundada en Lima en el año 1864 durante el gobierno del General Juan Antonio Pezet. Este importante centro de enseñanza técnica, deja de funcionar durante la guerra con Chile en 1879. Concluida la guerra y firmada la paz, surge el patriótico empeño de que florezcan todas las instituciones educativas. En 1903, el Congreso de la República promulga la Ley ordenando que se reinstale el plantel que en su artículo primero dice: "Reinstalase la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Lima, bajo la vigilancia del Supremo Gobierno". El Dr. José Pardo y Barreda asume la presidencia de la República el 24 de septiembre de 1904 y ese mismo año nombró como director de la Escuela al Ing. Pedro Paulet Mostajo, que por entonces se encontraba de Cónsul en Amberes (Bélgica) mientras el Gobierno se encargaba de realizar la compra del local conocido como "Santa Sofía", situado entre la Av. Grau, Jr. Andahuaylas, Av. 28 de julio y Jr. Abtao La idea de inaugurar la Escuela Nacional de Artes y Oficios en esta capital fue programada justo el mismo día del primer aniversario de haber asumido el Mando Supremo como Presidente Constitucional el Dr. José Pardo y manifestar su gratitud por la atención que se había dado a ese establecimiento para su instalación.

El 24 de septiembre de 1905, se inauguró la Escuela Nacional de Artes y Oficios con toda solemnidad. El Presidente José Pardo asiste acompañado de todo su Gabinete Ministerial en pleno, los Miembros del Cuerpo Diplomático y Consular, Autoridades Políticas y personalidades de la Banca, Comercio, Industria y ciudadanos en general. Desempeñaba la Cartera de Fomento y Obras Públicas, el Ing. José Balta, uno de los más dinámicos impulsores de la reestructuración de la Escuela. Correspondió el privilegio de ser su Primer Director al Ing. Pedro E. Paulet Mostajo. En 1945, por R.S. Nro. 3699 se convierte en Politécnico Principal del Perú, en 1950 se denomina Politécnico Nacional "José Pardo". Desde diciembre de 1976 se convierte en Escuela Superior de Educación Profesional "José Pardo". (Instituto de Educación Superior Tecnológico Público "José Pardo", s.d.) Para mayor ilustración consultar *Apuntes para la historia de la formación técnica en el Perú* (López Soria, 2002).

⁴⁹ El APRA o Alianza Popular Revolucionaria Americana fue fundada por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1931 en la ciudad de México.

⁵⁰ "José Carlos Mariátegui fue el fundador del Partido Socialista, convertido en Partido Comunista (PC) a un mes de su muerte en 1930. A la muerte de Mariátegui, su sucesor, Eudocio Ravines, un cuadro de la III Internacional, alineó la organización con la ortodoxia de la COMINTERN, impulsó el proceso de 'desmariateguización' del partido y llevó a los comunistas al aislamiento, debido a la estrategia ultraizquierdista de 'clase contra clase', que los condenó a la marginalidad política. En adelante el PC sería una fuerza menor, dando los bandazos que le imponía la III Internacional, que le llevó, por ejemplo, a aliarse con la dictadura de Prado durante la Segunda Guerra Mundial" (Manrique, 2009, p. 18).

⁵¹ “La modernidad, como aquí la hemos entendido, comienza a asomar en la sociedad peruana en los años 20 de este siglo. Hasta entonces el dominio de la lógica del capitalismo –defectivo, por cierto, y dependiente- es prácticamente indiscutido e indiscutible. Sabemos que el proceso de industrialización, aunque había comenzado tímidamente en los últimos lustros del siglo XIX, no conseguía todavía constituirse en fuente de alternativas que pudiesen objetivamente discutirle el dominio a las que procedían de la lógica del capitalismo dependiente” (López Soria, 1988, p. 9).

⁵² “Las políticas industriales formuladas y aplicadas en el país [entre 1920 y 1965] han tenido y tienen como telón de fondo a las políticas externas; que con mayor o menor énfasis, de acuerdo a sus necesidades, se disputan nuestro mercado interno, nuestra mano de obra barata y nuestros recursos naturales.

... En estas condiciones, hablar de industrialización es hablar de un proceso permanentemente sujeto a su truncamiento, al continuo comenzar, a la destrucción práctica de sus fuerzas productivas y del capital humano especializado.

El proceso de la industrialización en el país ha sido lenta y sinuosa y, al parecer mucho más compleja [sic] que la de otros países latinoamericanos. Entre los años 20 y 30, el sustento más importante de este proceso fue la industria alimentaria, particularmente de harinas y aceites; y la industria textil de algodón y lana. Entre ambas representaban cerca del 90% del valor y el 80% de los trabajadores del sector. En este período, el grado de integración de esta industria a los insumos nacionales así como la distribución espacial de la misma era relativamente mucho mayor que la actual” (Barrenechea Lercari, 1985, pp. 100-101).

⁵³ “... un segundo período, que se inicia alrededor del año 39 del siglo pasado, como parte de los fenómenos colaterales de la crisis recesiva, la II Guerra Mundial y la perturbación de los flujos normales de aprovisionamiento de productos importados, ... estimula el proceso de la industrialización nacional, sustituyendo importaciones bajo presencia e intereses de capitales extranjeros. Este período resulta particularmente importante desde el punto de vista de la desconcentración productiva, pues surgen en las regiones empresas subsidiarias de transnacionales que jugarán un papel de gran significación hasta nuestros días como son la Carnation Milk [en el sur] y la Nestlé en el norte del país.

En este período se instalan también grandes empresas como la Rayón en textiles, Paramonga en papel, Good Year en la explotación del caucho, Eternit en construcción civil, Grace en productos químicos, etc.

Junto a los factores externos, se identifica un conjunto de políticas y condiciones internas que explican la relativa expansión del aparato productivo industrial en este período. Las exoneraciones fiscales de la Ley 9140 [del catorce de junio de 1940] del gobierno de Manuel Prado, el desplazamiento de capitales del agro hacia la industria urbana, la expansión retroalimentadora del proceso de urbanización, con el consecuente crecimiento y concentración del mercado regional metropolitano, la expansión particular de la industria de construcción civil [viviendas y equipamiento], *que, por un lado, dinamiza relativamente la producción de materiales pero, por otro, introduce un factor de distorsión al alimentar un sector altamente rentable pero especulativo y centralizado* [cursivas añadidas]” (Barrenechea Lercari, 1985, pp. 101-102).

⁵⁴ “La primera fase del gobierno militar, reproduce en el terreno de la política industrial el comportamiento audaz pero contradictorio e inconsecuente que mostró en el conjunto de sus paquetes de reformas. La concepción existente tras la Ley General de Industrias aprobada mediante Decreto Ley N° 18350 promulgada en 1970 es bastante avanzada. [Planteaba una industria nacionalista, más humana y para el bienestar de todos los peruanos]. La industrialización vista como parte de un desarrollo sostenido y como canal para afianzar la independencia económica nacional, aparecía inmerso dentro de una estrategia global, que posibilitaría su reestructuración interna; estableciendo prioridades y sobre esa base no sólo mecanismos promocionales sino también sistemas de propiedad diferenciados. Sin embargo, es justamente al interior de esta combinación que surgen un conjunto de contradicciones que finalmente definirán las posibilidades del sector. *De allí que mientras los especialistas coinciden en señalar que nunca antes se habían otorgado incentivos tan amplios en lo tributario, en los derechos de importación, capitalización, reinversión, infraestructura, créditos, etc.; los representantes del empresariado 'nacional' hablan de la 'década perdida' y no sólo no se hayan comprometidos con la estrategia reformista sino que bloquearon de manera sistemática su aplicación* [cursivas añadidas], guiados por una concepción inmedatista, como corresponde a su lógica de rápida como alta rentabilidad, desarrollaron una tenaz oposición a la expropiación de la industria básica y a la expansión consecuente de las empresas públicas, a la creación y desarrollo de las comunidades laborales y a la política laboral que garantizaba mejores condiciones de estabilidad para los trabajadores” (Barrenechea Lercari, 1985, p. 104).

⁵⁵ En forma concomitante al proceso de industrialización se dio la cuestión obrera y la construcción de barrios para obreros, primero con el objeto de atender las apremiantes necesidades de vivienda de la mano de obra necesaria para la industria; y segundo, con el objeto de impulsar políticas de estado que atendieran el crecimiento saludable de las ciudades.

Debe reconocerse en este rubro, aunque los factores de su creación fueron de una índole antagónica a la postulada por el movimiento moderno, la difusión desde el siglo XVIII de los proyectos precursores de ciudad industrial que incluía viviendas para trabajadores –las viviendas para la ciudad industrial de Chaux de C. N. Ledoux– y que fueron seguidos en el siglo XIX por los proyectos habitacionales que se sitúan en el marco de la revolución industrial, la difusión de los locales fabriles y el desarrollo del proletariado industrial.

Ledoux, arquitecto de la monarquía francesa, proyectó una ciudad industrial alrededor de una mina de sal que incluía la vivienda para trabajadores y su equipamiento. Sobre el particular:

Ledoux, después de que su carrera quedase truncada por la revolución, volvió a desarrollar durante su encarcelamiento el proyecto de las salinas que había construido para Luis XVI en Arc-et-Senans entre 1773 y 1779. Amplió la forma semicircular de este conjunto para formar el corazón representativo de su ciudad ideal de Chaux, publicada en 1804 bajo el título *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. La propia salina semicircular –que convirtió en el centro oval de su ciudad- puede considerarse uno de los primeros ensayos en el campo de la arquitectura industrial, en la medida en que integraba conscientemente las unidades productivas con los alojamientos de los obreros (Frampton, 2000, p. 15).

En el Perú, las casas construidas por iniciativa de H. Meiggs para los trabajadores del ferrocarril en Lima y los proyectos de vivienda para trabajadores agrícolas que G. Billingham y José Pardo trataron de promover sin éxito, podrían considerarse como uno de los antecedentes de este tipo de proyectos en el Perú. El discurso de condiciones dignas e higiénicas para la clase obrera es otro factor que impulsa la construcción de viviendas por parte de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, entidad que incluye este tema dentro de sus competencias a partir de 1911 (Cabello, 2006, p. 48).

Las casas para obreros de la quinta Los Huérfanos (1911) y la quinta La Riva (1911) constituyen una de las primeras edificaciones construidas por el Estado bajo la idea de vivienda popular. Ambos proyectos emplazan la vivienda dentro de la ciudad y se organizan interiormente alrededor de un pasaje peatonal. Mientras en la quinta Los Huérfanos este pasaje une dos calles contiguas, La Riva solo tiene una entrada con ramificaciones a su interior (Cabello, 2006, p. 48).

Otro de los proyectos que realiza el Estado para atender el problema de la vivienda económica también es el encargado al ingeniero Pedro Pauet en 1912, quién proyectó un barrio obrero moderno de cien viviendas, autosuficiente en términos de equipamiento, servicios colectivos y tomando el urbanismo como instrumento de transformación social, pero que no se construyó. Hacia 1914, Rafael Marquina proyecta veintisiete casas para obreros por encargo de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, construyendo las veintidos primeras entre 1928 y 1941. Por el año 1934 se construyó el Barrio Obrero Modelo del Frigorífico Nacional bajo el novedoso concepto de unificar la vivienda obrera y el centro de trabajo (Cabello, 2006, pp. 46-50).

⁵⁶ “Uno de los aspectos más atractivos del concepto de campo lo encontramos precisamente en su utilidad para mediar entre la estructura y la superestructura, así como entre lo social y lo individual. Ha contribuido, por ejemplo, a evitar el deductivismo mecánico empleado en tantos análisis sociológicos del arte y la literatura. En efecto, no es posible deducir del carácter general del modo de producción el sentido de una obra particular: tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas específicas que esas leyes adoptan para producir novelas o películas, de acuerdo con los medios y relaciones de producción de cada campo. Por omitir estas mediaciones, los sociólogos de la cultura son vistos a veces como incapaces de percibir lo peculiar del arte. Recordemos aquella ironía sartreana: el marxismo demuestra que Valery era un intelectual pequeño burgués, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Valery.

¿No hay más remedio, entonces, que admitir el carácter único de cada obra de arte, la inexplicabilidad de la “creación” cultural? En uno de sus primeros textos, *Campo intelectual y proyecto creador*, Bourdieu observa que “para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual” hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural” (García Canclini, 1990, p. 12).

⁵⁷ “El ‘análisis de los sistemas mundo’ no es una teoría sobre el mundo social o sobre una parte de éste, sino más bien una protesta contra la forma en que quedó estructurada la investigación social desde su concepción a mediados del siglo XIX, a partir de una serie de suposiciones *a priori* normalmente incuestionadas. El análisis de los sistemas-mundo sostiene que tal método de investigación, practicado en todo el mundo, ha tenido el efecto de cerrar, en vez de abrir, muchos de los interrogantes más importantes o más interesantes... El análisis de los sistemas-mundo surgió como una protesta moral...” (Wallerstein, 2004, p. 134).

⁵⁸ “No es cierto mucho de lo que se dice sobre este proceso. Por ejemplo, que uniforma a todo el mundo. Ni siquiera ha conseguido que exista una sola definición de lo que significa globalizarse, ni que nos pongamos de acuerdo sobre el momento histórico en que comenzó, ni sobre su capacidad de reorganizar o descomponer el orden social.

Acerca de la fecha en que habría comenzado la globalización, varios autores la sitúan en el siglo XVI, al iniciarse la expansión capitalista y de la modernidad occidental... Otros colocan el origen a mediados del siglo XX, cuando las innovaciones tecnológicas y comunicacionales articulan los mercados a escala mundial. Esta conjunción de cambios tecnológicos y mercantiles sólo adopta formas globales cuando se establecen mercados planetarios de las comunicaciones y del dinero, y se consolida al desaparecer la Unión Soviética y agotarse la división bipolar del mundo...

Tales discrepancias se relacionan con maneras diversas de definir lo que se entiende por globalización. Quienes le atribuyen un origen más remoto privilegian el aspecto económico, mientras los que argumentan la aparición reciente de este proceso conceden más peso a sus dimensiones políticas, culturales y comunicacionales” (García Canclini, 2004, p. 89).

⁵⁹ “En Lima, sede del poder, y en las principales ciudades de la costa, la zona más evolucionada y participativa del país, funcionaba una limitada sociedad nacional, tradicional y criolla, heredera y continuadora de una etapa colonial española de tres siglos que le dejó una impronta urbana de la cual no se desligó con la República. Mientras la mayoría de la población integraba el Otro Perú, la provincia de serranos, costeños y selváticos, habitantes de un mundo rural preponderante pobre y precario, mayoritariamente indígena, y que no participaba en el quehacer nacional, ni eran ciudadanos peruanos.

Esta brecha se mantuvo por cuatro siglos y no pudo ser restañada por el proceso de desarrollo capitalista iniciado entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Tanto así que, legítimamente, podía hablarse de una modernización económica superpuesta a una sociedad tradicional, situación que el historiador Jorge Basadre resumió magistralmente bajo el concepto de República aristocrática” (Matos Mar, 2012, p. 26).

⁶⁰ Nótese en la parte con letra cursiva, la idea de Matos Mar (2012) respecto a *Perú Oficial*. De cómo ésta idea se traslada al imaginario de los arquitectos que dieron los primeros pasos de modernidad en la ciudad de Lima, en su forma de pensar, vivir y hacer ciudad y arquitectura, y cómo se proyectaron hacia el territorio nacional. Este último aspecto estuvo más claro en la vida y obra del arquitecto presidente Fernando Belaúnde Terry.

⁶¹ “... porque no fue solamente un fenómeno de trasvase poblacional de la provincia serrana y amazónica a las ciudades de la región moderna de la costa, sino un desborde del Otro Perú, ese conglomerado policlasista, provinciano, multiétnico, mayoritario y discriminado que en una *revolución cultural* trastocaba las pautas institucionales y organizativas de un Estado precario en crisis permanente. [Estela Benavides (2001) califica como uno de los problemas del Perú: el carácter empírico del Estado.] La provincia al hacerse presente de esta manera, en las ciudades, alteró y cambió los patrones culturales y sociales que encauzaban a la reducida sociedad nacional transformándola y dando origen a cambios estructurales que, al cuestionar la autoridad del Estado, alteraron el orden imperante y cambiaron el rostro tradicional del mundo urbano del Perú Oficial” (Matos Mar, 2012, p. 27).

⁶² “La singularidad del proceso peruano radicó en que la barriada creada por el poblador migrante en su acomodo urbano tuvo el sello de una Patria antigua y fue el símbolo de una gesta mayor, como no lo fueron las favelas en Río de Janeiro, las callampas en Santiago de Chile, las villas miseria en Buenos Aires, los ranchos en Caracas, cantegriles en Montevideo, barrios proletarios en México D.F., barrios brujas en Panamá, etc., porque su destino y propósito fue muy diferente a lo sucedido con los emigrantes de los otros países latinoamericanos. Las masas migrantes peruanas contestatariamente dieron origen a una nueva comunidad urbana que, en pocas décadas, fue pluricultural, preponderante y estimulante, originando un proceso de unificación nacional y de modernización de la vasta población que no participaba en el quehacer nacional” (Matos Mar, 2012, pp. 27-28).

⁶³ No se puede ignorar la poderosa influencia de la Iglesia y el proceso de evangelización llevado a cabo en el Perú. La evangelización fue una política de estado de la monarquía española y tuvo una gravitación muy importante en el arte simbólico virreinal que trascendió hasta la república y aún hoy en día.

⁶⁴ "... que es ajena a la racionalidad económica clásica. Esa mentalidad pseudo liberal que sólo reconoce la utilidad individual, que ignora el bien común y toma decisiones que benefician a una minoría. Esa mentalidad pseudo liberal confunde el interés privado con el bienestar nacional... La conquista quiebra el proceso de desarrollo de los pueblos pre-hispánicos y desintegra la formación social incaica, liquida una economía básicamente agraria de métodos primitivos (no conoció el arado, el hierro ni la rueda), centrada en los Andes y organizada longitudinalmente. La base productiva se reorganiza en torno a la minería y hacia un centro externo: Sevilla y Cádiz. Las dos instituciones fundamentales son la encomienda y la mita colonial que, a través de un trabajo obligatorio, contribuyó a diezmar drásticamente a la población indígena. Se estableció un sistema administrativo radial-centrífugo cuya zona hegemónica estuvo en la costa central, Lima, en función a la intermediación con la metrópoli en el marco de un monopolio comercial" (Estela Benavides, 2001, pp. 27-28).

⁶⁵ "La población se ha disparado de cincuenta mil a casi ocho millones, con una presencia masiva de inmigrantes andinos, y el viejo damero de Pizarro actualmente no abarca sino alrededor del 5% de la ciudad. Muchos habitantes de los barrios más lejanos, donde viven o los muy pobres o los muy ricos, jamás se aventuran a pisar el centro. Las tapadas solamente se encuentran en afiches chabacanos y apenas un pequeño y deprimente número de casas, balcones y fachadas coloniales ha sobrevivido al paso de los siglos... Pero la mayor parte de la ciudad data de mediados del siglo XX, lo que incluye a las barriadas, los pueblos jóvenes y los barrios populares. Los distritos de clase alta tienen más árboles, mejores calles y montones de guardias de seguridad... pero tampoco cuentan con un recuerdo físico de la era colonial... La otra falla geológica —el desacuerdo en torno al orden y el desorden— también sigue caracterizando a Lima. Hoy en día el público exige medidas más fuertes contra el crimen, los choferes irresponsables, la evasión fiscal y otros problemas más... Con todo, los limeños se encogen de hombros y desprecian los esfuerzos gubernamentales por incrementar el control social... En última instancia difieren en su comprensión de qué cosa es Lima y qué puede ser, y quién es un limeño y quién no. Aunque Lima ya no es la Ciudad de los Reyes de los Borbón, las divisiones sociales, el discurso acerca de la ciudad y sus habitantes, y la fragmentación política que marcaron a 1746 aún continúan resonando en ella" (Walker, 2012, p. 254).

⁶⁶ "... Las explicaciones que recurren a la evolución interna de las ideas o de las formas artísticas en sí mismas, como una suerte de universo 'puro' y alejado del mundo social que los produce, y las explicaciones que identifican sin más una producción estética con la clase social a la que pertenece su productor, cometiendo 'el error de cortocircuito', tienen algo de común: el hecho de ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas" (Gutiérrez, 2010, p. 10). Existen otros conceptos igualmente importantes en la propuesta de Bourdieu además del concepto de *campo cultural*, como el *illusio* y el *habitus*.

⁶⁷ "El año 1943 se organizó el Departamento de Arquitectura en la antigua Escuela Nacional de Ingeniería (ENI). Por lo tanto, es a partir de esa fecha que puede establecerse el nacimiento de la nueva especialidad como parte integrante de la vida académica nacional. El primer jefe del Departamento fue Rafael Marquina, quien, al ser primer director por partida doble (de la Sociedad y del Departamento de Arquitectura), puede ser considerado como el padre de la nueva disciplina científica en el Perú. Es así como apareció la arquitectura como profesión independiente, cercana pero distinta de la ingeniería civil" (Zapata, 1995, pp. 40-41).

⁶⁸ "Al finalizar los años treinta, los primeros arquitectos peruanos empleaban buena parte de su tiempo en la organización de sus propias instituciones gremiales. Esta temática caracteriza los primeros años de EAP [La revista El Arquitecto Peruano] y le confiere una tónica especial a su primera etapa. En 1937 Rafael Marquina, un arquitecto peruano educado en los Estados Unidos, fue elegido primer presidente de la recientemente constituida Sociedad de Arquitectos del Perú. EAP realizó una larga campaña periodística para introducir la nueva institución en la sociedad limeña. El primer número de la revista se refiere precisamente a este tema; es más: el nacimiento mismo de la publicación estuvo vinculado a la constitución de la primera institución profesional de la arquitectura" (Zapata, 1995, p. 38).

⁶⁹ El programa estatal más destacado fue la construcción de las Grandes Unidades Escolares durante el gobierno de Manuel A. Odría a cargo del Ministro del ramo coronel Juan Mendoza Rodríguez.

⁷⁰ Para una revisión de los antecedentes del IPL y de la formación de los planificadores en el Perú se sugiere revisar la Tesis de Maestría de la Arquitecta Victoria Ramos, 2011, *Planeamiento urbano regional y formación profesional en el Perú: El caso del Instituto de Planeamiento de Lima IPL – Orígenes, desarrollo y desarticulación 1961-1984*.

⁷¹ Se daba un cambio en las ideas de los nuevos habitantes urbanos. Delhom dice al respecto: "El auge económico, sin embargo, produjo un nuevo tipo de trabajador urbano-industrial o rural-industrial, sociológicamente diferente del artesano o del campesino tradicionales y sometido a nuevas formas de relaciones laborales. Guiado por la experiencia de sus primeros conflictos y por una prensa liberal radical que propugnaba la constitución de Sociedades de Resistencia, ese proletariado adoptó paulatinamente nuevas formas de lucha y organización, alejadas del clásico mutualismo. Este entró en una etapa de decadencia a partir de 1910, mientras las primeras organizaciones anarquistas orientaban los conflictos laborales del proletariado, oponiéndose a la estrategia de la Confederación de Artesanos "Unión Universal" (CAUU). Hegemónico hasta 1920, el anarco-sindicalismo empezó entonces a ser cuestionado por los marxistas, quienes conquistaron la dirección del movimiento obrero a partir de 1926" (2001, p. 1).

⁷² "El malestar social de la clase trabajadora era manifiesto. Las huelgas sólo fueron expresión de la crisis de este proceso. Éstas, producidas desde fines del siglo pasado, eran síntomas inequívocos del descontento de los trabajadores. Tenían entonces, como objetivo fundamental, la mejora de las condiciones económicas del obrero.

Las huelgas de 1904, 1906 y 1907 en Lima y Callao habían servido de práctica al proletariado para las grandes jornadas de los años siguientes. En abril de 1911 se recurrió, por primera vez, al paro general en apoyo a la huelga de la Fábrica de Tejidos de Vitarte... El paro general fracasó por indecisión de sus organizadores y falta de conciencia de sus actores. Sin embargo se consiguió la supresión del trabajo nocturno y la exigencia de 8% de aumento quedó sometida al arbitraje del alcalde de Lima.

En 1912 y 1913 se suceden las huelgas de Lima y Callao por el establecimiento de la jornada de ocho horas y el aumento de salarios... Los trabajadores portuarios consiguieron la reducción de la jornada de trabajo; su triunfo encendió los ánimos de lucha entre los obreros de las fábricas y talleres de la capital.

El 24 de enero de 1913, el presidente Guillermo E. Billinghurst firmó el 'Reglamento de Huelgas'. El decreto, si bien reconocía las huelgas y obligaba a los patrones a admitir la representación obrera para la negociación, era visto con recelo por los trabajadores, quienes en su mayoría lo consideraban un medio para cautelar los intereses capitalistas y a su vez resguardar el orden público" (Pareja Pflucker, 1978, pp. 41-42).

⁷³ Para una descripción más amplia sobre la génesis del movimiento obrero en el Perú ver *Anarquismo y Sindicalismo en el Perú (1904-1929)* de Pareja Pflucker, 1978.

⁷⁴ "Las denominadas "casas para obreros" se construyen con mayor intensidad hacia la década de 1930, y tienen sus precedentes desde fines del siglo XIX en el plano de Lima de 1875 de Enrique Meiggs, que une el puerto del Callao con el área central e incluye la construcción de viviendas para obreros. Dichas viviendas estarían dotadas de un mínimo de confort adecuado para la comodidad y salubridad de las clases obreras, entonces denominadas "populares". El discurso de condiciones de vidas dignas e higiénicas para la clase obrera impulsa la construcción de viviendas por parte de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, que incluye este tema dentro de sus competencias a partir de 1911. Ese año, se le encarga a Claudio Sahut la construcción de las casas para obreros de las quintas Los Huérfanos y La Riva, constituyéndose en las primeras edificaciones construidas por el Estado bajo una política de vivienda popular. Hacia 1914, la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima encargó a Rafael Marquina el diseño de veintisiete casas para obreros, de las cuales, las veintidós primeras se construyeron entre 1928 y 1941. Las casas para obreros significaron la primera solución del Estado para los sectores populares y marcan el inicio de un periodo explorativo y de discusión sobre la producción de la vivienda como impulsadora del desarrollo social" (Cabello, 2006, p. 84).

⁷⁵ "El primer Reglamento de Urbanizaciones concebido de manera integral para normar la construcción urbanística de la Lima republicana fue aprobado recién durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) por Resolución Suprema del 22 de agosto de 1924. Ello no significa que antes de la formulación de este instrumento de regulación urbana no existieran formas de normatividad pertinentes. La legislación urbanística producida en el período 1821-1970 es vasta y temáticamente diversificada, desde que en 1822 el general José de San Martín dispuso la renovación de la calle del portal de San Agustín (hoy jirón Huancavelica, segunda cuadra). Pero se trata, desde luego, solo de una serie no articulada de prescripciones u ordenanzas puntuales dispuestas para regular indistintamente la vida urbana o aspectos específicos del ornato, la higiene y la construcción edilicia" (Ludeña, 2004, p. 407).

⁷⁶ "Godín trabajó rápidamente y presentó su informe el 10 de noviembre de 1746, menos de dos semanas después del terremoto. Recomendó ampliar las calles, limitar la altura de los edificios, prohibir las torres con arcos, reemplazar las estructuras de piedra con quincha y asegurar plazas y espacios públicos adecuados para que sirvieran como refugio en caso de desastre. Pidió también que las calles tuvieran al menos doce varas de ancho y que las paredes externas no tuvieran más de cuatro varas de alturas. Los muros debían tener bases anchas que les sirvieran de soporte y debían estrecharse a medida que iban erigiéndose..." (Walker, 2012, p. 127).

⁷⁷ Para una información más detallada de la importancia del Ministerio de Fomento y Obras Públicas puede verse la obra de Augusto B. Leguía en: <http://www.augustobleguia.org//dentroalbum3.htm>

⁷⁸ "La oligarquía peruana y el Antiguo Régimen que la sostuvo hasta 1968 tuvieron su origen en la última mitad del siglo XIX. Las fortunas oligárquicas acumuladas durante este período nacieron característicamente a raíz de la producción exportadora que se desarrolló para abastecer la rápida expansión del sistema capitalista internacional. Se puede distinguir dos períodos de desarrollo inicial. El primero, que se derrumbó a fines de la década de 1870, se basó en las exportaciones del guano. Un segundo, que produjo un crecimiento más diversificado y continuado, fue impulsado por la expansión de la agricultura en las haciendas y de la minería, alrededor del cambio de siglo" (Gilbert, 1982, p. 15).

⁷⁹ "Este devenir económico tuvo concomitantes sociales y políticos cruciales. La nueva riqueza remodeló a la alta sociedad limeña. La próspera economía de exportación proporcionó la base tributaria necesaria para un gobierno central fuerte, el cual pronto cayó bajo el control de la nueva élite económica. Durante el período aludido aquí como la "República Oligárquica" (1895-1919) un pequeño círculo de familias llegó a dominar casi todas las instituciones nacionales. Pero había tendencias contrarias. Un movimiento proletario se había formado durante la época de la primera guerra mundial. Y también existía en la clase media un resentimiento generado por la hegemonía oligárquica, y *cierta división dentro de la élite misma* [cursivas añadidas]" (Gilbert, 1982, p. 15).

⁸⁰ Para el estudio, Gilbert (1982) define a la oligarquía como "una élite de familias en la cumbre de la burguesía peruana la cual controla ciertos recursos estratégicos (empresas exportadoras, especialmente haciendas en la costa, bancos y periódicos) y está íntimamente identificada con la alta sociedad limeña" (p. 10).

⁸¹ "La cronología del Antiguo Régimen en el Perú puede establecerse en términos de una sucesión de golpes de estado cruciales. El golpe de 1895 encabezado por Piérola y los civilistas establecieron la República Oligárquica. El golpe de Leguía en 1919 puso fin al gobierno oligárquico, si bien el poder económico de la oligarquía permaneció intacto. El golpe de 1930 que depuso a Leguía inauguró el Sistema Tripartito, un período durante el cual las relaciones entre la oligarquía, el APRA, y los militares fueron la clave del orden político.⁸¹ Finalmente en 1968 un mando militar transformado, resuelto a la 'modernización desde arriba', llevó a cabo el golpe que puso fin al Antiguo Régimen en el Perú" (Gilbert, 1982, p. 57).

⁸² "El liberalismo Criollo", como Bourricaud (1970) ha rotulado a la economía ortodoxa peruana, se basa en la visión clásica de la economía como un sistema autoequilibrado, cuyo mantenimiento depende de la dedicación privada a la ganancia económica y del funcionamiento sin trabas de las 'leyes económicas naturales'. Cualquier interferencia gubernamental en este mecanismo, especialmente si amenaza el rendimiento de la inversión privada puede llevar al caos económico. Por lo tanto, los liberales criollos, insisten en la propiedad privada de todas las empresas productivas, impuestos y aranceles bajos, exención de la regulación gubernamental de precios, salarios y tasa de cambio. La inversión extranjera se considera crucial para el desarrollo económico nacional, y cualquier intento de regularla solo sería dañino para la economía. La *estabilidad monetaria* se considera un objetivo clave puesto que alienta a los inversionistas. Puede obtenerse *si se mantiene bajo el gasto gubernamental* [cursivas añadidas] y se evita la excesiva emisión monetaria.

La planificación económica, incluso en sus variantes más moderadas, constituye un anatema para el Liberalismo Criollo. La Prensa de Pedro Beltrán, principal órgano de los intereses de los hacendados se pronunció en contra de la planificación así: 'Aún sin considerar [que] el dirigismo atropellaría una larga serie de garantías constitucionales, es indudable que la planificación coactiva o totalitaria haría al Perú el peor daño que se puede imaginar. Llevaría rápidamente a la inflación, al derrumbe de la moneda, al encarecimiento de la vida, a la desocupación de miles de trabajadores, al descenso de la renta nacional y del ingreso por persona, a la fuga de capitales, a la generalización de la miseria y a la formación de una camarilla corrupta que, en nombre del

estado, sería dueña del país. Beltrán, es necesario añadir, se transformó en el más conspicuo defensor intelectual y representante político del Liberalismo Criollo” (Gilbert, 1982, pp. 77-78).

⁸³ “... hablar de “la” clase dominante peruana sea un término convencional que no expresa la dinámica misma de nuestra historia: los hombres, familias y grupos que por su posición frente a los medios de producción y a recursos capitalizables se sintieron llamados a ejercer el poder en este país, carecieron de bases nacionales de dominio. La fuerza disgregadora y autarquizante [sic] del dominio latifundista era incapaz de lograr una organización centralizadora, inclusive de sí mismo; mucho más de un territorio que lo desbordaba geográfica y socialmente. Más aún, su dominio era esencialmente minoritario, excluyente, segregador de la inmensa mayoría de la población; en una palabra, era *oligárquico* [cursivas añadidas]. De ahí, que los “proyectos de la clase dominante” estuvieran imposibilitados por su misma naturaleza de lograr el consenso de la población. Estos grupos no pudieron convertirse en ‘clase dirigente’” (Rochabrún, 2009, pp. 254-255).

⁸⁴ “En estas condiciones la emergente burguesía peruana perdió su última posibilidad de afirmarse como clase hegemónica y nacional. Su única alternativa fue asimilarse a la dinámica impuesta por el capital extranjero, como productores endeudados a él. *En la previa incapacidad de la clase dominante, y en especial de su fracción burguesa, para articularse políticamente y construir un Estado efectivamente centralizado* [cursivas añadidas] – aunando el país real al legal– debe encontrarse la razón de este ininterrumpido fracaso de los propietarios en su afán de constituirse en el grupo hegemónico de la sociedad peruana del siglo XX. La inveterada fragmentación política de los propietarios imposibilitó la constitución de un sólido y consistente gobierno nacional, capaz de movilizar y alcanzar el apoyo pleno de la población, a fin de negociar con el imperialismo y proteger el desarrollo de la burguesía peruana que daba muestras de capacidad empresarial...” (Cotler, 2006, pp. 148-149).

⁸⁵ “Alrededor de ellas [dominación oligárquica y pro-burguesa], por un lado el mundo campesino cuyas luchas no representarán una alternativa ni para la sociedad ni para sí mismo; por otro, el capital extranjero que va deviniendo en capital imperialista: el único que podría viabilizar la dirección capitalista sobre la que podría crearse una nación burguesa. La conclusión que de ahí emerge, implícita pero inequívoca, es que la clase dominante o su fracción hegemónica... será cada vez más burguesa a condición de ser cada vez menos nacional” (Rochabrún, 2009, p. 256).

⁸⁶ “Finalmente, el carácter que irán tomando las luchas de clase, en medio de una expansión capitalista y un asentamiento burocrático del Estado, llevará a *militarizar* [cursivas añadidas] las formas de contención a los sectores populares, sea a través de la pura y simple represión –y que se encuentra expresado en el calificativo que recibió el Ejército de “perro guardián de la oligarquía”– o a través de proyectos castrenses de “reformas estructurales” que frenen el desarrollo de las contradicciones sociales. El contexto de estos cambios estará dado por las crecientes contradicciones entre capitalismo y pre-capitalismo, y por la situación política latinoamericana y mundial; de ambas emergerá una nueva concepción de la “seguridad nacional” que se vuelca hacia adentro, traspasa las fronteras de las especialidades militares y da una racionalidad distinta y desconcertantemente novedosa al desarrollo nacional por la vía capitalista” (Rochabrún, 2009, pp. 256-257).

⁸⁷ “El llamado ‘movimiento industrial’ empezó con el segundo gobierno de Leguía, cuyas medidas de política económica intentaron resolver las luchas de todos aquellos sectores que fueron negativamente afectados por el ‘modelo civilista exportador’ que hasta entonces había prevalecido. Este movimiento, que respondía principalmente a la política de modernización de ese entonces, benefició al sector industrial cuya producción abastecía al mercado interno. Más adelante con la crisis del capitalismo mundial 1929-1933 dicha tendencia se alteró positivamente. En América Latina expresión de la crisis fue la retracción de los montos de inversión, que en el caso peruano alcanzó a una desinversión de 50 millones de dólares entre 1929 y 1943” (Malpica, 1967, p. 41).

⁸⁸ “La historia comienza cuando los hombres empiezan a pensar en el transcurso del tiempo, no en función de procesos naturales –ciclo de estaciones, lapso de la vida humana–, sino en función de una serie de acontecimientos específicos en que los hombres se hallan comprometidos conscientemente y en los que conscientemente pueden influir. La historia, dice Burckhardt, es la “ruptura con la naturaleza causada por el despertar de la conciencia”. La historia es la larga lucha del hombre, mediante el ejercicio de su razón, por comprender el mundo que le rodea y actuar sobre él. Pero el período contemporáneo ha ensanchado la lucha de una forma revolucionaria. El hombre se propone ahora comprender y modificar no sólo el mundo circundante, sino también a sí mismo; y esto ha añadido, por así decirlo, una nueva dimensión a la razón y una nueva dimensión a la historia. La época actual es, de todas, la que más se ocupa de la historia y más piensa en términos históricos. El hombre contemporáneo es consciente de sí mismo, y por lo tanto de la historia, como nunca lo ha sido el hombre antes. Escruta de buena gana la penumbra de que procede con la esperanza de que los débiles rayos de luz que en ella perciba iluminarán la oscuridad hacia la que se dirige; y a la vez sus aspiraciones y ansiedades relacionadas con el camino que le queda por andar aguzan su penetración de lo que ha quedado atrás. Pasado, presente y futuro están vinculadas en la interminable cadena de la historia” (Carr, 2010, p. 200).

⁸⁹ “De la historia: la Historia con mayúscula, con un comienzo y un fin y que se presenta como un gran relato continuo y con sentido. Esta representación antropológico-teológica de la Historia se da un Sujeto: el Hombre, o más precisamente la conciencia y la libertad que operan en el tiempo y en el mundo, y que resplandecerán hasta en el Fin. De la epistemología: en tanto teoría en busca de formas a priori y a-históricas del conocimiento; o incluso en tanto reconoce la historicidad del saber (las formas son relativas a una época), pero sólo en sentido progresivo: la ciencia evoluciona, pero este cambio es un progreso continuo hacia la verdad” (Hottois, 1999, pp. 436-437).

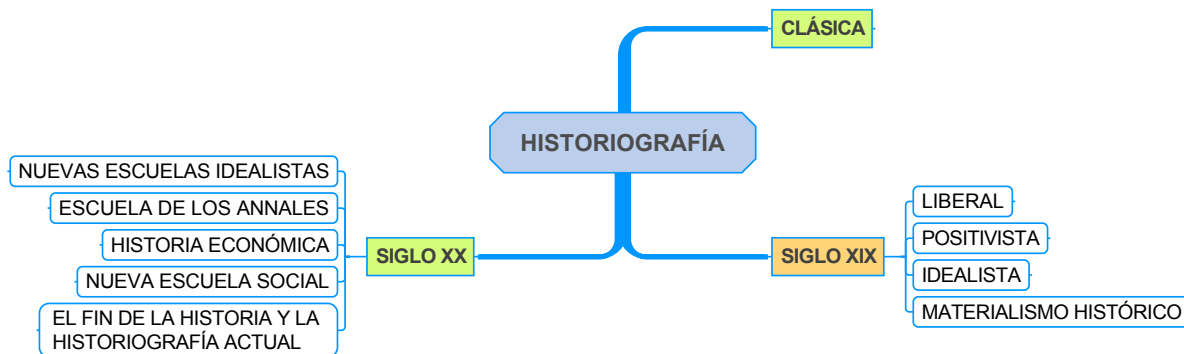
⁹⁰ “Cada época tiene su *episteme*, es decir, un enrejado simbólico a través del cual aprehende todo y que define, sobre todo, lo que denomina saber y verdad. Estas estructuras no son ‘visiones del mundo’ (noción subjetiva e idealista); son inconscientes y, en cierto modo, objetivas. Para una época dada, hay un *episteme* común, subterránea a los diversos saberes, a las diversas prácticas y a las múltiples facetas de la cultura. Estas estructuras determinan puestos, funciones, disciplinas, instituciones y prerrogativas de las que los individuos están dotados para ejercerlas, sufrir y gozar con ellas. Lo que una época llama ‘racionalidad’ no es otra cosa que la expresión de estas estructuras que aparecen, cambian y desaparecen de manera contingente. Ninguna razón universal las domina para establecer su necesidad y su encantamiento. Sólo el azar las condiciona y sus diferencias son tales que están rodeadas de discontinuidad. De una *episteme* a la otra no hay continuidad ni progreso, sino ruptura. Son como cristalizaciones simbólicas siempre distintas” (Hottois, 1999, p. 437).

⁹¹ “La arqueología de los saberes que propone Foucault se esfuerza, mediante una atención analítica aplicada al conjunto del campo simbólico de una época, por descubrir y explicitar la *episteme* subyacente, que da cuenta de la emergencia y del desarrollo de tal o cual ciencia en particular. Foucault ha aplicado esta arqueología –que es, pues, una forma original de epistemología histórica– exclusivamente a las ciencias *humanas*. Los archivos que ha utilizado son casi exclusivamente textos” (Hottois, 1999, p. 437).

⁹² Se supone como objeto de estudio del historiador del arte y de la arquitectura, la obra misma. Aunque el objeto de estudio puede variar, pero en todos los casos existe un soporte físico en el que se basarán los estudios, un soporte que está presente ante el historiador, ya sea obra de arte, edificio, área urbana, dibujo, croquis, proyecto, objetos todos que no requieren su reconstrucción por parte del historiador.

⁹³ “El juicio histórico se ejerce desde el momento mismo en que se toma la decisión de trabajar sobre un determinado tema, esto es, desde el momento en que se define el objeto de estudio del historiador; y sucesivamente se ejerce cuando se eligen instrumentos y metodologías de análisis, cuando se delimita el alcance del estudio, etc., etc. En esta serie de juicios desempeña un papel preponderante el momento histórico en el que vive el historiador, puesto que la historia se escribe desde los intereses del presente y con los instrumentos, prejuicios y proyectos del presente. Por tanto, la historia es reescrita continuamente, y la historiografía permite la doble lectura de la materia tratada y de la ideología del momento histórico en que fue estudiada” (Waisman, 1993, p. 14).

⁹⁴ Para tener una apreciación sobre la evolución de la historiografía se puede consultar el término *Historiografía* en *Enciclopedia*, artículo de la Enciclopedia Libre Universal en español. Un esquema de la evolución historiográfica es el siguiente:



Fuente: Elaborado por el autor sobre la base de Historiografía. (s.f.). En *Enciclopedia*. Recuperado el 18 de noviembre de 2012, de <http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Historiograf%C3%ADa&oldid=582696>

⁹⁵ “Problemas históricos son aquellos que atañen a la existencia misma del hecho histórico -su veracidad o verosimilitud, su datación o, en el caso de obras arquitectónicas o artísticas, su autor, su comitente, las circunstancias de su producción, etc.- Problemas historiográficos, en cambio, son los que atañen a la interpretación o caracterización del hecho histórico -su inclusión en determinada unidad histórica, su relación causal con otros hechos o circunstancias, las razones mismas de su elección como objeto de estudio, su conexión con sistemas generales en los que pueda ser involucrado, etc., etc.- que conducirán en definitiva, al juicio histórico, al significado que el historiador le asigne... Los problemas históricos se resuelven por medio de la investigación. La operación crítica se ejerce para asegurar la exactitud de los datos y su pertinencia. Se trata de problemas de orden técnico. Los problemas historiográficos, por el contrario, comprometen directamente la ideología del historiador, a la selección de su objeto de estudio y de sus instrumentos críticos, a la definición de la estructura del texto historiográfico, a todo aquello en fin, que le conducirá a la interpretación del significado de los hechos, es decir, a la formulación de su propia versión del tema elegido” (Waisman, 1993, pp. 14-15).

⁹⁶ “... tanto desde el campo de la historiografía francesa, con la famosa escuela de los Annales, como desde los epistemólogos anglosajones, se desataron desde la década del 40 ataques contra la historiografía narrativa, basada en el encadenamiento de hechos únicos (“acontecimientos”) en la estructura de un relato o “intriga” (argumento), acontecimientos que a su vez responden a acciones individuales. Este modo de hacer historiografía caracteriza a la historia política, que fue tradicionalmente “la” historia. Con Fernand Braudel el protagonismo se traslada del individuo al grupo social, y a la narración lineal se opone la multiplicidad de los tiempos, las “duraciones”. Certos instrumentos tomados de la historia económica y de las ciencias sociales están en la base de esta transformación, pero también otros campos de pensamiento e investigación, como la geografía, están involucrados, pues el espacio adquiere un papel protagónico. Se produce, por una parte, un proceso de autonomía de la explicación histórica con respecto a la “auto-explicación” del relato, pero además el objeto mismo del estudio histórico cambia: pues el sujeto de la historia, reconocible, identificable, cede su lugar a entidades anónimas: naciones, clases sociales, mentalidades, etc. La nueva historia es una historia sin personajes, y por tanto no puede ser un relato” (Waisman, 1993, p. 15).

⁹⁷ “Ciencia de las leyes y de su interpretación. Tratado sobre el modo de establecer reglas, preceptos o principios en alguna facultad, ciencia o arte” (Nomología, s.f.).

⁹⁸ “Estrechamente unido a estas cuestiones está el modo de aproximación a la interpretación histórica: la comprensión o la explicación, esta última más propia de las ciencias “duras”, puesto que requiere un estricto encadenamiento causal. Los partidarios de la explicación acusan a la comprensión de subjetividad, pero cuando han intentado aplicar estrictamente la explicación causal de acuerdo con supuestas leyes históricas, se han visto obligados a “ablandar” una y otra vez el modelo original...” (Waisman, 1993, pp. 15-16).

⁹⁹ “According to Braudel, prior to the Annales approach, the writing of history was focused on the *courte durée* [cursivas añadidas] (short span), or on *histoire événementielle* [cursivas añadidas] (a history of events). Political and diplomatic history is a prime example of *histoire événementielle* [cursivas añadidas], which he criticized as too limited” (Fernand Braudel, s.f.).

¹⁰⁰ Tema ampliamente tratado por Paul Ricoeur en ‘Temps et récit’, tomo I, Ed. Du Seuil, París, 1983. “La crítica del modelo nomológico da un paso decisivo con la obra de Von Wright. Ya no consiste, como en W. Dray, en oponer explicación causal a explicación por leyes y en construir, como un modelo alternativo parcial, la explicación por razones. Tiende a unir explicación causal y deducción teleológica dentro de un modelo ‘mixto’, la explicación cuasi causal, destinada a explicar el modo más típico de explicación de las ciencias humanas y de la historia” (Ricoeur, 2009, pp. 224-225).

¹⁰¹ “Bajo la influencia de dos grandes exponentes de la lógica: Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein, se inicia durante los años de 1920 el llamado Círculo de Viena y con él, el Positivismo se transforma en Neopositivismo o Positivismo lógico.

El Positivismo mantiene que solo son legítimas las pretensiones del conocimiento fundadas directamente en la experiencia. Al Positivismo se le suele caracterizar por haber postulado el Monismo Metodológico. Es la idea de unidad del Método Científico y entre la diversidad de los objetos temáticos de la investigación va a mantener que solo hay un único Método Científico. La consideración que las Ciencias Naturales, exactas y en particular la Física y la Matemática establecen un ideal metodológico que mide el grado de desarrollo y de perfección de todas las demás ciencias, incluidas las Ciencias humanas. El Neopositivismo es el resultado del resurgimiento con fuerza del Positivismo y su vinculación con los nuevos desarrollos de la lógica formal, en particular de la lógica Matemática. Los neopositivistas pensaban que los fenómenos históricos, sociales y culturales pueden ser explicados de acuerdo con el modelo de la ciencia natural. Para ellos, uno de los principales objetivos de la ciencia es la explicación. Los neopositivistas consideraron la explicación como el pilar fundamental del quehacer científico, para ellos la explicación es un concepto que debe consistir en una serie de razonamientos que incluyen de manera obligatoria el uso de leyes generales. Según los empiristas lógicos, explicar es una manera concreta de razonar con características muy específicas, donde el concepto de ley general desempeña un papel muy importante.

Fue Carl Hempel, dentro del círculo de Viena, quien más intentó caracterizar la explicación y su naturaleza... lo planteado por este autor en el ensayo *La Lógica de la Explicación* [fue] publicado en su famoso libro *La Explicación Científica* (Hempel, 1965).

El empirismo lógico propuso un método único para todas las disciplinas que pretendieran considerarse ciencia, inspirado en el modelo de la física, Carl Hempel, uno de los más importantes exponentes de la filosofía analítica, consideraba que el método podía extenderse a una disciplina tan sui géneris como la historia, este intento unificacionista del método, generó un profundo debate en el que intervinieron otros filósofos de tradición también analítica como William Dray, Michael Scriven y Arthur Danto, quienes defendieron la singularidad del análisis hecho en la historiografía, y la dificultad de establecer leyes generales para el caso de la historia” (Giraldo, 2009, pp. 37-44).

¹⁰² “Estas consideraciones historiográficas son interesantes a la hora de pensar en un enfoque adecuado para la comprensión de la arquitectura latinoamericana. Podría decirse que la historiografía arquitectónica europea tradicional ha sido eminentemente ‘*événementielle*’: marcada por acontecimientos, esto es, obras y responsables directos de esas acciones. Aun más, engarzados en “argumentos” que marcan un comienzo primitivo, un período clásico de florecimiento y perfección, y un período barroco de decadencia o de confusión de valores. Así se nos ha de leer, en su momento, la arquitectura griega, la medieval, la renacentista. El camino hacia la perfección técnica fue otro argumento, el cual usó Choisy, por ejemplo. Y el camino hacia el logro final de una arquitectura moderna fue el argumento que utilizaron los pioneros de la historiografía contemporánea, con sus héroes y sus réprobos, como tan bien los ha descrito María Luisa Scalvini” (Waisman, 1993, p. 16).

¹⁰³ “La estructura tradicional de los textos historiográficos, y la dificultad de inventar ese tipo de intriga o argumento con el material latinoamericano ha de haber sido una de las causas de la ubicación marginal de las arquitecturas latinoamericanas en la historiografía general. Una historia de tipo estructuralista como la que ensayo en *La estructura histórica del entorno*, puede resultar más apropiada para organizar el material americano. De hecho, los más recientes ensayos de construir una historia general de nuestra arquitectura se mueven en varios planos, entrecruzando líneas de desarrollo, sin caer en ningún momento en la narración lineal única” (Waisman, 1993, p. 16).

¹⁰⁴ “El fin de la historia... estaría caracterizado... por la disolución de la idea de historia como proceso unitario, esto es, por la multiplicación y dispersión de las historias: el gran relato urdido sobre la idea del progreso de la humanidad hacia una meta cierta... ha mostrado su carácter ideológico y en consecuencia ha legitimado la proliferación de las historias. El progreso, hilo conductor del relato histórico en el mundo técnico, se vacía de historicidad al convertirse en un desarrollo mecánico de renovación continua, “fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema”. Por otro lado, la acción de los medios masivos de comunicación, y en particular la televisión, tiende a “presentificar” todos los acontecimientos, a “achatarlo todo en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, produciendo una deshistorización de la experiencia” (Waisman, 1993, p. 17).

¹⁰⁵ “La distinción fundamental entre el objeto de estudio de la historiografía general y las historiografías del arte y de la arquitectura se refiere al tipo de temporalidad entre ambos: pues si bien en todos los casos el objeto posee una determinación espacial como una temporal, para la historiografía general el objeto ha cesado de existir en el tiempo, y la primera labor del historiador es la de hacerlo revivir, es decir, la de traerlo al presente mediante su descripción o su narración. En tanto que el objeto de las historiografías del arte y la arquitectura existe en el presente por sí mismo, y la labor del historiador ha de partir de esa realidad presente. En el primer caso, el protagonista es un acontecimiento, un personaje o una cultura que tuvo lugar en el tiempo y ha desaparecido, dejando solo ciertos testimonios que permitirán su conocimiento. En el segundo, el protagonista —la obra de arte o arquitectura— si bien pertenece a otro tiempo y lugar, es en sí mismo el testimonio histórico principal e imprescindible, el que reúne en sí los datos más significativos para su conocimiento” (Waisman, 1993, p. 18).

¹⁰⁶ “...del mismo modo que el acontecimiento histórico, la obra de arte o arquitectura cumplió una determinada función histórica en el momento de su producción y, quizás, en más de un período subsiguiente, incluso hasta la actualidad... Pero, a diferencia del acontecimiento histórico, la consideración del hecho artístico no se agota en el examen de sus circunstancias históricas, pues su permanencia en el tiempo —su permanencia significativa en el tiempo— se debe a una cualidad extrahistórica, esto es, su valor artístico o arquitectónico, su condición propia de obra de arte, de monumento” (Waisman, 1993, p. 18).

¹⁰⁷ “Monumento no es lo que dura sino lo que queda: ‘Lo que queda/lo fundan los poetas’, es un dístico del Hölderlin que repite a menudo Heidegger. En el caso de la arquitectura, en efecto, del evento original “lo que queda” es una forma física significativa. No el evento total: los usos sociales, las condiciones de producción, el entorno con sus respectivos usos y significados, el significado que el monumento tuvo para sus coetáneos, etc., etc. Todo esto podrá estudiarse, investigarse, reconstruirse hasta cierto punto, y es parte de la tarea del historiador. Pero el monumento es solo “huella, recuerdo” de lo que ocurrió, y es el interés o el valor de eso “que queda” lo que nos inclina a estudiarlo” (Waisman, 1993, p. 19).

¹⁰⁸ “Esta condición requiere una comprensión especializada, que si bien es iluminada por el conocimiento histórico, no se completa en éste. La pregunta por aquello que ha causado esa permanencia del valor de la obra, por aquello que constituye la esencia misma de su **cualidad** [negritas añadidas], es lo que diferencia netamente la actividad del historiador del arte o la arquitectura de quien reflexiona sobre la historia general, o algunas historias particulares como pueden ser la historia económica o social. Y de esa pregunta surgen los problemas historiográficos específicos, que atañen exclusivamente a este campo de estudios, como así también las metodologías de análisis particulares” (Waisman, 1993, p. 19).

¹⁰⁹ Documento es, pues, todo aquello que puede contribuir a clarificar y completar los caracteres históricos de un objeto de estudio, que a su vez constituyen un monumento.

¹¹⁰ “Esta necesidad de atender a la cualidad a-temporal del objeto de estudio se acompaña necesariamente con la atención a su cualidad temporal, a su condición de “acontecimiento” creado en determinadas circunstancias históricas. Diversos testimonios no artísticos –escritos, planos, inventarios, periódicos, etc.– permitirán dilucidar los problemas históricos referentes a nuestro objeto –datación, autoría, proceso de producción, origen de algunas ideas, etc.– Todos ellos asumen el carácter de **documentos** referidos al **monumento** [negritas añadidas] en estudio” (Waisman, 1993, pp. 19-20).

¹¹¹ “En repetidas ocasiones el tratamiento historiográfico del arte y la arquitectura ha seguido pautas comunes de valoración. Lo autorizaban, aparentemente, una serie de semejanzas entre ambos objetos de estudio... como la doble condición temporal y atemporal; además, el estrecho parentesco en actitudes ante la forma, que en cada época permitía definir un estilo común, resultado de una forma de visión compartida, y en consecuencia una periodificación que abarcaba por igual a ambos campos de estudio...; la unidad de la actividad artística de grandes artistas... El proceso artesanal común a ambos campos de actividad hacía corriente, además, la transferencia de ideas entre ellos, situación que entrará en crisis con la revolución industrial. Pero aún hasta fines del siglo pasado las teorías estéticas fueron aplicadas por igual al análisis de las artes plásticas y de la arquitectura: el puro visibilismo, los conceptos de Wölfflin, la teoría tecnológica de Semper, el Kunstwollen de Riegl, prestaron sin duda excelentes servicios para la comprensión de ciertas arquitecturas del pasado” (Waisman, 1993, p. 23).

¹¹² “Pero la periodificación en ambos campos, el artístico y el arquitectónico, que hasta este siglo había mantenido cursos paralelos, debía perder esa condición. En efecto, el desarrollo del arte puede percibirse a lo largo del siglo XIX como un encadenamiento de acciones y reacciones, de propuestas y críticas, en el que una serie de conquistas formales van quebrando la tradición de la perspectiva renacentista, y en el que a un desborde en la destrucción de la forma suceden distintas líneas de reconstitución de la forma, en una permanente búsqueda de nuevos modos de visión. Las búsquedas en arquitectura, desde el punto de vista formal, no ofrecen paralelo con esta trayectoria. Como se ha dicho, obedecen a necesidades funcionales interpretadas ideológicamente, a representaciones simbólicas, que conducen al manejo de diferentes códigos tomados del acervo histórico y hábilmente adaptados a la expresión de las nuevas tipologías. La arquitectura, a diferencia del arte, no elabora **formas de visión** sino **códigos de comunicación** [negritas añadidas]. Al desembocar en la desvalorización del lenguaje, el divorcio entre las teorías del arte y de la arquitectura parecía consumado” (Waisman, 1993, p. 24).

¹¹³ “La separación entre el lenguaje y la tectónica arquitectónica fue, en efecto, uno de los ejes alrededor del cual se movió la crítica a la arquitectura del eclecticismo, y como consecuencia uno de los principales factores que impulsaron hacia la reunificación del organismo arquitectónico, primeramente intentado en los movimientos del Art Nouveau y luego, más consciente y programáticamente, en el Movimiento Moderno. Aparecía así en primer plano una cuestión específicamente arquitectónica, que obligaba al pensamiento arquitectónico a desviarse del común camino recorrido con el pensamiento artístico, al exigir una reflexión específica” (Waisman, 1993, p. 24).

¹¹⁴ “Ahora bien, en los dos primeros términos de la tríada está ya descrita [sic] una condición del objeto de estudios [sic] de la historiografía arquitectónica que lo diferencia del objeto artístico: esto es, el grado más directo de compromiso con la realidad, desde un punto de vista pragmático. En el aspecto técnico, hasta la revolución industrial el paralelismo entre la producción arquitectónica y la artística,... había sido considerable... Pero a partir de las transformaciones tanto en las técnicas constructivas como en la escala de producción de la arquitectura, el proceso de producción se ha diferenciado no solamente desde el punto de vista de la concepción y la ejecución técnica sino de la totalidad de dicho proceso, en el que quedan involucradas fuerzas mucho más complejas que en épocas anteriores, tanto en lo referente a las relaciones urbanas como a las de comitentes, usuarios, promotores, fuerzas económicas, administrativas, que no inciden directamente en la producción de la obra de arte. La incidencia del acto de diseño en el proceso total de la producción, que en el pasado pudo ser bastante semejante tanto para la producción arquitectónica como para la artística... ocupa ahora un lugar del todo distinto en ambos procesos” (Waisman, 1993, p. 25).

¹¹⁵ “Desde el Renacimiento existe, de un modo explícito, una diferenciación esencial entre ambos objetos de estudio, y es la referida a la **instancia del proyecto** [negritas añadidas], etapa esencial del proceso de diseño de la arquitectura, que solo podría encontrar un paralelo muy relativo en los bocetos previos que utilizaron los pintores en ciertas y determinadas épocas” (Waisman, 1993, p. 26).

¹¹⁶ “La relación entre apuntes, proyecto y ejecución es, en efecto, uno de los temas que señala Bruno Zevi como específico de la historiografía arquitectónica. Pues el proyecto en sí, destinatario de la concreción de las ideas arquitectónicas del creador, es a su vez el estadio último de un proceso que puede seguir diversos caminos –sucesión de croquis, bocetos, apuntes parciales o globales, maquetas, etc.– que sirven a la fijación de las ideas formales, a su elaboración y ajuste, y que culminaran en su traducción al sistema de notaciones propio del proyecto constructivo” (Waisman, 1993, p. 26).

¹¹⁷ Cfr. *Llactas Incas (Ciudades Incas) Concepción del Planeamiento e interacción con el medio natural* (Guzmán García, 2013).

¹¹⁸ “Esta forma especial de producción arquitectónica hace que existan a lo largo de la historia, numerosos objetos de reflexión en forma de proyectos o bocetos que no han llegado a convertirse en obras, pero cuya presencia y a veces su influencia en la historia de la arquitectura son innegables: desde los proyectos utópicos hasta presentaciones a concursos que no fueron premiadas o construidas, o los proyectos que permanecieron en el papel por cualquier razón ajena a su primitivo propósito, el elenco es numeroso y su consideración historiográfica ineludible” (Waisman, 1993, p. 26).

¹¹⁹ “La historiografía arquitectónica, en efecto fue separándose progresiva y definitivamente de la del arte, hasta constituirse, en el siglo XX, un dominio específico de investigación. Desde las “vidas” de Vasari o de Bellori, que se ocupaban por igual de pintores, escultores y arquitectos, a los estudios de Ruskin o a la Historia de Choisy, el camino fue afirmándose claramente en ese sentido. En los últimos cincuenta años, la disciplina se ha visto enriquecida por un par de generaciones de brillantes historiadores. Cada uno de ellos, de Pevsner a Banham, de Argan o Zevi a Tafuri, de Scully a Frampton, es exponente de una posición filosófica particular y representa una manera propia de compromiso con la realidad. Pero las antiguas confusiones –imposición de leyes o esquemas a la realidad histórica, historia descriptiva y crítica... pueden considerarse definitivamente desterradas en esta historiografía actual” (Waisman, 1993, p. 27).

¹²⁰ Ramón Gutiérrez, *La historiografía de la arquitectura iberoamericana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural*, 1985.

¹²¹ Cf. Waisman, M. (1993). *El interior de la historia*. Bogotá: Escala, pp. 27-28.

¹²² “El trabajo histórico requiere una articulación del continuo histórico que, al definir unidades, permita ubicar los objetos analizados en un contexto que haga posible su comprensión, a la par que haga posible la relación de ese conjunto mayor con la totalidad de la historia. Esas unidades históricas son construcciones que el historiador realiza, en su intento de comprender la realidad. La realidad es aparentemente incoherente, y es solamente la construcción del pensamiento quien ordena y busca relaciones que le otorguen sentido. Desde el momento en que apareció la conciencia histórica se intentó distinguir periodos, asignarles un significado, descubrir un papel en el devenir histórico. En la historia del arte y la arquitectura, ese afán de caracterizar periodos históricos se hace aparente en el Renacimiento, juntamente con la conciencia de la modernidad de la propia posición, de la validez extra-histórica del arte antiguo, y de la caducidad de los modelos medievales” (Waisman, 1993, p. 47).

¹²³ “En la historiografía general, con el correr del tiempo las unidades históricas definidas para el mundo europeo parecieron cobrar una validez universal. Se habla así de una Edad Media americana —en la que jamás hubo organización feudal o filosofía escolástica— o de un imperio maya —que jamás tuvo emperador...—, extrapolando términos sin profundizar en sus reales significados. Pues las unidades históricas son definidas, en efecto, por el historiador, pero han de tener un sentido, una justificación, han de servir para comprender, no para confundir. La definición de una unidad histórica se basa en una serie de características que alcanzan para diferenciarla netamente de otras; y, por otro lado, sus límites han de fijarse en los momentos —más o menos precisos— en que puedan detectarse los cambios y las causas que los han provocado. El concepto de **causa**, el concepto de **cambio** [negritas añadidas], están en la base de la determinación de una periodificación” (Waisman, 1993, p. 47).

¹²⁴ “Para la arquitectura europea, la caracterización de cada período ha estado basada fundamentalmente en criterios estilísticos —aún cuando los aspectos estilísticos se acompañen con las correspondientes formas espaciales y estructurales—. Estos criterios son coherentes con un desarrollo de tipo continuo —o al menos con un desarrollo en el que pueda trazarse una línea de continuidad más o menos lógica— en el que las ideas arquitectónicas van modificándose y engendrando nuevas soluciones, que adquieren caracteres más o menos definidos hasta constituir lo que se denomina un estilo, esto es, un código que posee elementos combinables, una determinada norma sintáctica, y un desarrollo histórico. La determinación de los límites del período se basará en el análisis de los comienzos de la formación del código, en el proceso de cambio con respecto al código anterior —cuando éste pierde vigencia y es sustituido por nuevas normas sintácticas— y en las posibles causas de esas transformaciones” (Waisman, 1993, p. 47).

¹²⁵ “Un somero análisis de la historia europea y la latinoamericana revelará de inmediato que ni una ni otra pauta [ni las unidades históricas ni los criterios estilísticos] son aplicables a la periodificación de la arquitectura en el subcontinente. En efecto, no se ha dado en América Latina un desarrollo estilístico coherente o que permita descubrir una continuidad en las ideas arquitectónicas, pues, a lo largo de siglos, la arquitectura ha estado basada en ideas transculturadas, que se interpretaron, modificaron o transformaron de acuerdo con circunstancias histórico-culturales-tecnológicas locales. No tuvieron los artífices locales, en general, la posibilidad de perfeccionar códigos y, posteriormente, de engendrar nuevas ideas a partir de sus soluciones, que casi siempre tuvieron el carácter de soluciones terminales... precisamente por la constante intrusión de nuevas ideas europeas adaptadas o impuestas por la situación de dependencia política y/o cultural” (Waisman, 1993, p. 48).

¹²⁶ “Por lo mismo, las causas y circunstancias de los cambios estilísticos difieren profundamente en ambos casos: Europa y América Latina. Al complejo haz de causas y circunstancias históricas y culturales europeas se contraponen una situación simplificada, en la que el *condicionamiento político* [cursivas añadidas] asume un papel preponderante, como asimismo las *circunstancias sociales y económicas* [cursivas añadidas], por encima de sutiles cambios culturales, de orientaciones del pensamiento y, sobre todo, de la impronta personal del creador y del desarrollo interno de las formas” (Waisman, 1993, p. 48).

¹²⁷ “Obviamente, sería imposible descubrir el momento en que comienza la elaboración de un nuevo código, o los actos críticos que conducen a desechar un sistema estructural y explorar uno nuevo, o, más aún, el modo en que nuevas concepciones del mundo se vuelcan en nuevas concepciones del espacio. *Las circunstancias materiales y las pragmáticas prevalecen casi siempre sobre las orientaciones del pensamiento* [cursivas añadidas], puesto que éste, en el campo arquitectónico, no alcanza una trayectoria autónoma continuada que le permita imponer o al menos hacer valer sus propias pautas. Los significados culturales no explicitados, los caracteres de las largas duraciones, aparecen más evidentes que las expresiones de medias y cortas duraciones, propias de los cambios estilísticos europeos” (Waisman, 1993, pp. 48-49).

¹²⁸ Para una descripción más amplia de anacronismo, ver literatura especializada.

¹²⁹ “Para el caso de América Latina, en general, pienso que las pautas extra-arquitectónicas, aquellas referidas al contexto social en todos sus aspectos, desempeñan un papel preponderante para la periodificación a lo largo del período colonial y del siglo XIX; en tanto que al comenzar el siglo XX, deberán incorporarse los aspectos ideológicos específicos de la arquitectura, las corrientes arquitectónicas tanto propias como universales... en nuestro siglo es ya imposible establecer periodificaciones basadas en lo estilístico, debido a la pluralidad y coexistencia de orientaciones arquitectónicas diversas. El pluralismo es cada vez más el signo predominante en la arquitectura actual. Por tanto, es más acertado quizá distinguir periodos por las tendencias ideológicas globales que por las pautas tradicionales. Hablamos ahora corrientemente de décadas para este siglo —que no implican, por cierto, límites precisos sino algo así como sub-unidades históricas. Algunas de ellas fuertemente caracterizadas, como la década del 60, por ejemplo, ó el período de la segunda posguerra que abarca precisamente la década del 50.

En conclusión: los cambios estilísticos no proveen pautas confiables para una periodificación de la arquitectura en América Latina; los datos que rigen la producción resultan más apropiados, así como, para los últimos decenios, resultan relevantes las ideologías predominantes” (Waisman, 1993, p. 50).

¹³⁰ “La relación entre apuntes, proyecto y ejecución es, en efecto, uno de los temas que señala Bruno Zevi como específico de la historiografía arquitectónica. Pues el proyecto en sí, destinatario de la concreción de las ideas arquitectónicas del creador, es a su vez el estadio último de un proceso que puede seguir diversos caminos —sucesión de croquis, bocetos, apuntes parciales o globales, maquetas, etc.— que sirven a la fijación de las ideas formales, a su valoración y ajuste, y que culminarán en su traducción al sistema de notaciones propio del proyecto constructivo, con sus convenciones relativas a las plantas, alzados, perspectiva, etc., así como a la representación de las instalaciones y equipamientos” (Waisman, 1993, p. 26).

¹³¹ Fuentes de la Historia. (2011, s.f.).

¹³² Para una descripción más amplia sobre el concepto de fuentes ver literatura especializada.

¹³³ “La tradicional consideración de las ‘fuentes de la historia’ como las referidas casi en exclusiva a la documentación original de archivo, debe ser inexcusablemente sustituida hoy por su concepción y tratamiento mucho más amplio, aunque como parcela específica, dentro del campo de la

documentación. La tradicional 'fuente de archivo' que ha sido la pieza esencial de la documentación histórica en la tradición positivista, y que vino a reemplazar a la historia que se componía siempre sobre relatos históricos anteriores, es hoy un tipo más, y no necesariamente el más importante, entre los medios de información histórica.

Justamente una de las características más acusadas del moderno progreso de la utilización de la documentación histórica es la concepción cada vez más extendida de que 'fuente para la historia' puede ser, y de hecho es, cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su lenguaje" (Aróstegui, 2001, p. 378).

¹³⁴ "... el trabajo de la investigación histórica, desde el punto de vista de sus *fuentes* [cursivas añadidas], tiene dos momentos: a) la definición del asunto a investigar; b) la búsqueda de las fuentes de información. Es decir, es el problema el que condiciona las fuentes y no al contrario... La información sobre, y la documentación de, un problema es un paso subsiguiente, no el primero, en todo inicio de un proyecto de investigación" (Aróstegui, 2001, p. 379).

¹³⁵ "La información histórica es algo más que la mera 'lectura' de las fuentes y la transcripción de las noticias que facilitan" (Aróstegui, 2001, p. 379).

¹³⁶ "Las fuentes históricas son teóricamente finitas. La cuestión es si están descubiertas o no. Sin embargo, de ello no se deduce en absoluto que la investigación de algún momento de la historia pueda detenerse por agotamiento de las fuentes. Como ya hemos señalado, ni la investigación histórica ni ninguna otra depende en exclusiva de la aparición de fuentes de información, sino de explicaciones más refinadas" (Aróstegui, 2001, p. 380).

¹³⁷ "La ampliación misma del concepto de fuente, la extraordinaria generalización de las posibilidades de exploración de objetos materiales o de realidades intelectuales como fuente de información histórica, la extensión del campo de la realidad que los historiadores exploran habitualmente, hace que las viejas consideraciones sobre el carácter, crítica y uso de las fuentes históricas sean hoy casi inservibles. Una de las cuestiones previas, por tanto, para todo estudio profundo de las fuentes históricas es la de establecer una taxonomía adecuada y suficiente de las muy diferentes variedades de fuentes posibles" (Aróstegui, 2001, p. 381).

¹³⁸ "Pero la categorización directa/indirecta... debe atender primordialmente a la funcionalidad o idoneidad de una fuente en relación con el tipo de estudio que se pretende. Se traslada así el criterio de clasificación desde la naturaleza de la información al tipo de investigación que se emprende. De esta forma, unas fuentes pueden ser directas para un determinado asunto e indirectas para otro. Así, ciertos documentos históricos muestran una extremada polivalencia" (Aróstegui, 2001, p. 383).

¹³⁹ "Por el contrario, las más perfectas y objetivas inferencias que pueden hacerse de la vida de los colectivos humanos lo son a través de sus productos objetivados, de sus huellas no intencionadas, no voluntarias, no testimoniales. Se trata de todos aquellos vestigios del hombre que se han conservado sin que éste se haya propuesto conscientemente su conservación como 'testimonio histórico'" (Aróstegui, 2001, p. 386).

¹⁴⁰ Reglamento de Construcciones del 24 de noviembre de 1919 publicado en el Boletín Municipal, Sexta Época, año XX, Nº 937, 1919. El artículo 16º establecía que toda pieza en la cual la estancia pueda ser habitual de día o de noche, no podrá tener una superficie en plano menor de 16 metros cuadrados y estará aireada y alumbrada directamente sobre la calle, ó sobre un patio ó corredor descubierta, por una o varias aberturas. El conjunto de estas aberturas presentará una superficie mínima de 2 metros cuadrados y lo menos 1 metro cuadrado por cada 30 metros cúbicos de capacidad. El artículo 18º mandaba que la altura de los techos de las habitaciones sobre los pisos de las mismas no deberá ser nunca menor de 4.50 m para el primer piso y 3.50 m para los demás. El artículo 19º establecía que los patios de los cuales toman luz y aire las habitaciones, tendrán un ancho, cuando menos igual al fondo de las habitaciones a que sirven contando en dirección normal a la pared cuyas aberturas dan al patio citado.

¹⁴¹ Merino, 1941, como se citó en Ludeña, 2004.

¹⁴² Alfredo Dammert Muelle nace en Lima el 23 de octubre de 1906. Sus padres son Francisco Dammert Alarco y Rosina Muelle. Francisco era hijo a la vez de Juana Alarco de Dammert, destacada figura femenina del siglo XIX. Sobre la experiencia de Dammert en los Programas de Vivienda de los Gobiernos de Benavides y Bustamante existe una valiosa entrevista en *Para una Concepción de la Vivienda de Interés Social* (Valladares y Ventocilla, 1973).

¹⁴³ Según el Profile de la RWTH Aachen University los estudios de arquitectura tenían un notable compromiso con la condición social de la realidad: "*Studying architecture at RWTH Aachen involves much more than acquiring technical skills. We require our students to utilise their creativity and the knowledge they have gained to come up with their own approaches to building, planning and urban development problems, to subject their analytic insights to critical evaluation, and practice socially responsible architecture*".

¹⁴⁴ Una documentada versión sobre los orígenes de la familia Dammert en el Perú se encuentra en *La Familia Dammert en el Viejo y Nuevo Mundo* (Dammert Lira, 1985).

¹⁴⁵ Sobre estos estilos, *art déco* y buque se puede consultar la tesis de Franchi y Robalino (1984).

¹⁴⁶ Liderada por el arquitecto Luis Miró Quesada Garland, miembro de una de las familias más influyentes en la sociedad peruana. Para algunos, una de las familias oligárquicas del Perú. "Los Miró Quesada fueron los dueños de El Comercio, el periódico más influyente de Lima, desde fines del siglo XIX hasta la expropiación de los periódicos de circulación nacional en 1974. Su control de este poderoso instrumento político, su substancial riqueza y su posición firmemente establecida dentro de la alta sociedad limeña los ubicaba entre los oligarcas... La perspectiva de la familia se ha caracterizado por ciertos valores aristocratizantes detentados con firmeza, una forma de organización familiar particularmente patriarcal y con un fuerte sentido de su propio derecho a gobernar" (Gilbert, 1982, p. 191). Puede consultarse además Bourricaud, Bravo Bresani, Favre y Piel (1971).

¹⁴⁷ Documento que será analizado más adelante.

¹⁴⁸ La Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo fue creada por Ley Nº 10723 del 26 de noviembre de 1946 y suscrita por el presidente José Luis Bustamante y Rivero. Según el artículo primero de la Ley la ONPU tendrá por objeto la coordinación y dirección de la labor urbanística de las reparticiones técnicas del Gobierno y los Municipios. Dicha oficina se encargará para este efecto, de estudiar y formular los planes reguladores y de extensión de las ciudades y pueblos de la República. Asimismo en el artículo segundo se establece que la ONPU funcionará bajo los auspicios de un Consejo Nacional de Urbanismo, encargado de examinar, observar y aprobar los planos reguladores y de extensión que se elaboren. En su artículo tercero queda establecido que dicho Consejo esté integrado, entre otros, por un Arquitecto, Delegado de la Sociedad de Arquitectos del Perú.

¹⁴⁹ Véase el libro: Ortiz, R. (2018). *Plan Piloto de Lima*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

¹⁵⁰ La Corporación Nacional de la Vivienda, su Estatuto fue aprobado por Resolución Suprema del 5 de octubre de 1946 y por Ley N° 10722 del 26 de noviembre de 1946 se le dio fuerza de ley a dicho estatuto. La Corporación tenía personería jurídica autónoma y como fin, mejorar las condiciones de la habitación en todo el país, atendiendo el aspecto higiénico, técnico, económico y social. Asimismo estaba encargada de formular planes generales, regionales o locales para la construcción o higienización de viviendas o de unidades vecinales o para la formulación de urbanizaciones atendiendo a las necesidades de los centros poblados y a los problemas de la vivienda rural.

¹⁵¹ La parte del texto que se presenta, es parte de un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, y que ha sido editado en Inglaterra. Helen Rosenau y Pérouse de Montelos, han analizado el texto de manera exhaustiva. El manuscrito en cuestión es el conservado en la Biblioteca de París con la signatura Ms 9153. La edición a que se refiere es: *Boullée's Treatise on Architecture* (Rosenau, 1953).

¹⁵² “La división social del trabajo en arquitectura, si por un lado tiende a alejar de las manos inmediatas del arquitecto muchas de las operaciones a realizar, por otra lo convierte en el responsable de la mediación, es decir de los mecanismos técnicos, múltiples, descoordinados, con lógicas no coincidentes, operados por especialistas que carecen de toda idea de integración. La labor del arquitecto, en algún sentido nueva, es la de producir la acción coordinada de estos mecanismos técnicos dispersos. De nada sirve la idea o el diagnóstico si el proyecto arquitectónico no pone las manos, hasta el fondo, en la dirección concreta de las distintas energías dispares que surgen de cada uno de los fragmentos en los que la división social del trabajo ha roto la otrora unidad práctica de la arquitectura, desde el proyecto hasta el objeto acabado” (De Solá Morales, 1995, pp. 175-176).

¹⁵³ “El Proyecto Moderno, en el sentido que le ha otorgado Habermas, no debe ser confundido con las tendencias proyectuales que, en la arquitectura por ejemplo, se han adoptado –no siempre justificadamente– al agruparla bajo la etiqueta de Movimiento Moderno. El llamado Movimiento Moderno, como luego veremos, es una de las tantas expresiones del Proyecto Moderno, que tiene una acepción mucho más amplia” (Maldonado, 2004, p. 61).

¹⁵⁴ “El Proyecto Moderno, para decirlo en pocas palabras, no es otra cosa que el proyecto democrático, proyecto que parte de la convicción de que una sociedad democrática no solo es deseable sino también factible; que una sociedad democrática, asegurando a sus miembros el pleno ejercicio de la libertad y de la justicia, así como la equidad en la distribución de la riqueza, puede abrir un proceso de emancipación respecto a los valores y a las creencias del pasado y contribuir a una transformación de la vida cotidiana de los hombres. Es una convicción que está presente en casi todo el itinerario formativo de la cultura occidental” (Maldonado, 2004, p. 62).

¹⁵⁵ “El Proyecto Moderno tenía en su interior un elemento muy característico: su preocupación por cambiar la vida cotidiana y por cambiar las condiciones físicas de la vida cotidiana. Es en esa clara interpretación que nosotros debemos entender los orígenes del Movimiento Moderno de la arquitectura moderna. La arquitectura moderna ha sido ciertamente una revolución de estilo, de forma, de morfología. Pero la parte más importante ha sido precisamente su esfuerzo por abrir camino a un derecho a la vivienda, a la calidad de vida en la misma, en el área de la vivienda popular. No eran solamente propuestas estéticas o estetizantes, o formalistas, sino que era un gran esfuerzo, y ésta es una de las tesis sustentadas por muchos estudiosos, que la parte más importante es la propuesta de una transformación de la vida cotidiana de la gente. Y está allí el gran mensaje, el gran valor de la arquitectura moderna; no los palacios, los monumentos, para los privilegiados, sino la gran tentativa de cambiar, de modificar” (Maldonado, 2004, p. 65).

¹⁵⁶ “Es necesario reconocer ante todo que el Movimiento Moderno es una noción que se utiliza por comodidad crítica e histórica, pero que el Movimiento Moderno en cuanto tal –debemos decirlo de una vez por todas–, como realidad homogénea, compacta, no ha existido nunca. Han existido una serie de tentativas diversificadas, tentativas orientadas y finalizadas hacia esa gran inquietud por transformar las bases materiales de la habitación humana” (Maldonado, 2004, p. 66).

¹⁵⁷ Es este estilo internacional el que se introduce en América Latina, con la excepción de los primeros intentos realizados en México por O’Gorman, Legorreta y Aburto, cuyos esfuerzos contenían aspiraciones de cambio social. Transformada la nueva arquitectura en estilo, fue más fácil superar las contradicciones entre el espíritu europeo de la época y las condiciones reales de Latinoamérica. Pero aún despojada de su tono social, el prematuro arribo de la arquitectura moderna contiene, a nivel de manifiestos, ciertas incongruencias (Browne, 1988, p. 24).

¹⁵⁸ Véase al respecto: Rey de Castro Arena, 2010, *Republicanism, nación y democracia: La modernidad política en el Perú, 1821-1846*.

¹⁵⁹ También podría ser una explicación desde la sociología.

¹⁶⁰ Al respecto sostiene El Lissitzky: “Para nosotros, la obra de un arquitecto no tiene valor ‘por sí misma’, no constituye un fin en sí misma, no posee belleza propia; todo esto lo adquiere sólo en su relación con la comunidad. En la creación de cualquier gran obra, la parte que le corresponde al arquitecto es evidente, y la que le corresponde a la comunidad, latente. El arquitecto no inventa nada que le venga caído del cielo” (Dols, 1973, p. 44).

¹⁶¹ Los pormenores de este encargo los contaría Dammert a dos estudiantes de arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería en una entrevista. Debe distinguirse la expresión de sus palabras respecto al modo de entender el problema obrero. Se reproduce un fragmento de la entrevista:

Bueno voy a ser un poco personal en mis respuestas. Llegué de Alemania. Fue siempre una inquietud buscar algo para elevar el estándar de vida de las clases inferiores.

Mi primer trabajo consistió en ser empleado del Ministerio de Fomento, encontré que se hacían obras de estas que hoy llaman de interés social.

Billinghurst y Leguía antes, trataron de dar una solución, pero eran veinte casitas; en la época del presidente Benavides entró la inquietud de dar solución o por lo menos aliviar la situación de la ‘vivienda deprimida’. Como ‘vivienda deprimida’ se entendía básicamente los callejones. ¿Qué cosa es un callejón?. Era un área que en 50 metros de fondo y 30 metros de frente, 1,500 metros cuadrados, se hacían 30 o 40 familias en cuarto y corral, que es el tipo de vivienda que llaman hoy día ‘callejón de un solo caño’. Allí vivían estas 30 o 40 familias en una gran promiscuidad. La intención de Benavides fue eliminar esta situación que no era sólo de vivienda y que se crea por falta de economía por un lado y por otro, que éstas personas venían del campo y hacían sus viviendas con mucha similitud a las rancharías.

Benavides quiso romper el cerco y dar un paso adelante, el paso adelante que la economía registraba. Significaba dar una vivienda barata en la proporción que la economía lo permitía. Yo, que recién llegaba de Europa, venía de Alemania, que había sufrido una guerra, y donde se habían hecho ensayos en urbanizaciones modernas, pero la economía era completamente diferente, y sin embargo, el Presidente Benavides me llamó y me dijo a ver que cosa le sugería. Entonces se me ocurrió lo que se dio en llamar 'barrios obreros'.

El primer Barrio Obrero que se me ocurrió fue el de La Victoria, con un esquema algo novedoso, eran casitas alrededor de un campo deportivo, o sea buscando la expansión. (Valladares y Ventocilla, 1973)

¹⁶² “Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, se puede considerar al tipo como un “modo de organización del espacio y de prefiguración de la forma... referido a un concepto histórico del espacio y de la forma. El tipo constituye entonces una unidad significativa. No está fijado a priori sino deducido de una serie de ejemplares, y a partir de él pueden concebirse obras que no se asemejarán entre sí. No es un hecho puramente formal: constituye una ‘respuesta a un conjunto de exigencias ideológicas o religiosas o prácticas’” (Waisman, 1985, p. 63).

¹⁶³ “Una observación somera de los edificios construidos en los últimos decenios deja ver, en primer término, la existencia de cierto número de temas a los que se asocian modos particulares de articulación de los espacios, constituyendo así tipologías funcionales; entre ellos existen algunos ligados al pasado, que repiten formas existentes, y otros nuevos, que dan lugar a la creación de nuevos tipos formales que luego ejercerán su acción aún fuera del ámbito de las funciones que les dieron origen; en segundo término, la existencia de un cierto número de modos de enfrentar los aspectos tecnológicos y constructivos de las obras, modos que llegan a adquirir carácter de tipicidad y a separarse sucesivamente de los problemas formales o funcionales que motivaron su aparición...” (Waisman, 1985, p. 64).

¹⁶⁴ Cfr. Rubro: Variables de Estudio en el Capítulo 2.

¹⁶⁵ “La mayor parte de la crítica moderna basada en pensamiento idealista niega cualquier valor al concepto de ‘tipología arquitectónica’. En efecto, sería absurdo afirmar que el valor artístico de un templo circular es tanto mayor cuanto más se aproxima al ‘tipo’ ideal de templo circular. Este ‘tipo’ ideal no es más que una abstracción y, por tanto, hay que desechar la idea de que los tipos arquitectónicos ofrecen criterios de valoración para las obras de arte singulares. El hecho no obstante, de que ciertas tipologías arquitectónicas se hayan formado y hayan sido transmitidas por la tratadística y por la práctica de la arquitectura no se puede discutir. Es, pues, legítimo plantear el problema de las tipologías ya sea en el proceso histórico de la arquitectura o bien en el proceso imaginativo y operativo de cada uno de los arquitectos. Es fácil establecer una analogía entre la tipología de la arquitectura y la iconografía: la tipología, del mismo modo que la iconografía del arte figurativo, constituye un factor sin duda no determinante, pero siempre presente, de forma más o menos manifiesta, en el proceso artístico. ¿Cómo se forma un tipo arquitectónico? Las corrientes críticas más inclinadas a admitir el valor y la función de los tipos son las que explican las formas arquitectónicas en relación a un simbolismo y a los ritos que lleva aparejado. Esta crítica, sin embargo, no ha respondido (ni puede responder) a la cuestión de si el simbolismo existe antes del nacimiento del tipo y lo determina o, en cambio, es una deducción a posteriori. Este problema no tiene, sin embargo, una importancia relevante cuando se considera el tema en el curso de la historia: está claro que, cuando el significado simbólico precede al tipo y lo determina, aquél se transmite ligado a ciertas formas arquitectónicas del mismo modo que, en el caso inverso, la concatenación histórica de las formas transmite, de manera más o menos consciente, los contenidos simbólicos. Hay pocos casos en los cuales el contenido simbólico se busca conscientemente como enlace con una antigua tradición formal y constituye un factor esencial también desde el punto de vista histórico y estético” (Giulio Carlo Argan, 1955, como se citó en Patetta, 1997, p. 54).

¹⁶⁶ “El tipo fundamental del edificio sagrado circular, por ejemplo, es independiente de las funciones, bastante diferenciadas a las que tales edificios deben adecuarse. Solamente en la segunda mitad del siglo XIX se ha tratado de instituir una tipología clasificatoria en orden a las funciones prácticas (esquemas típicos de hospitales, hoteles, escuelas, bancos, etc.) que no obstante, no han dado lugar a resultados estéticos importantes. Los tipos históricos, como por ejemplo los de los edificios de planta central, de planta longitudinal o los resultantes de la combinación de los dos esquemas, no aspiran a satisfacer eventuales exigencias prácticas, sino a responder a exigencias profundas, que se mantienen como fundamentales y constantes al menos dentro de los límites de una determinada civilización, de forma que es necesario aprovechar la experiencia madurada en el pasado con vistas también a la validez que esas formas continuarán teniendo en el futuro...” (Patetta, 1997, pp. 55-56).

¹⁶⁷ “De un lado, el hecho arquitectónico debe ser considerado en su propia naturaleza, como una entidad en sí misma. Es decir, al igual que las otras artes, la arquitectura puede ser caracterizada por su singularidad. Desde este punto de vista el hecho arquitectónico es irreductible a alguna clasificación. La arquitectura es irrepitible, es un fenómeno singular. A pesar que las relaciones estilísticas pueden reconocerse entre los diferentes trabajos arquitectónicos, como en las otras artes figurativas, ello no implica que el objeto arquitectónico pierda su singularidad” (Moneo, 1978, p. 23).

¹⁶⁸ “De otro lado, un hecho arquitectónico puede ser visto como perteneciente a una clase de objetos repetidos, caracterizados, como una clase de herramientas o instrumentos, por la presencia de algunos atributos comunes. Desde la primera cabaña a las arcaicas construcciones de piedra, la primitiva arquitectura fue concebida como una actividad similar a otras clases de artesanía, tales como la confección de textiles, la cerámica, el tejido de canastas, y muchas otras más. Los primeros resultados de esta actividad, los cuales en retrospectiva denominamos arquitectura no fueron diferentes de estos instrumentos o herramientas: construir una primitiva cabaña requería solucionar problemas de forma y diseño similar a los que requerían aquellas canastas, platos o tazas. El objeto arquitectónico no solo debía ser repetido sino que también debía ser repetible. Cualquier alteración era una particularidad que podía ser encontrada en cualquier producto artesanal. En este sentido la singularidad del objeto arquitectónico fue negada. Desde este punto de vista un hecho arquitectónico, una construcción, una casa –al igual que un bote, una taza, un casco– puede ser definido a través de sus características formales, las cuales expresan los problemas de producción y uso que permiten su reproducción. En estos términos podemos afirmar que el objeto arquitectónico descansa en sus propiedades de repetición” (Moneo, 1978, p. 23).

¹⁶⁹ Para una mayor información sobre el concepto de tipología revisar la sección *Tipo y estructura. Eclósión y crisis del concepto de tipología arquitectónica* (Montaner, 1999) de la presente bibliografía. También el artículo ‘*On Typology*’ (Moneo, 1978).

¹⁷⁰ Según Renato de Fusco, el protorracionalismo es “...un momento de la historia del gusto que en la arquitectura y en el campo del design dura desde los años '10 al final de la primera guerra mundial. Se diferencia del Art Nouveau, respecto al que se desarrolla en cierto modo en continuidad y en cierto modo en oposición, en que rechazó la morfología y produjo una acusada reducción a la geometría. Tiene en cuenta, sin embargo, la problemática sociocultural, que desarrolló en los sectores de las artes aplicadas – es ahora cuando nace el industrial design propiamente dicho -, en la tecnología de la construcción y en la urbanística. Por otro lado, el protorracionalismo no llegó a desembocar en el racionalismo de los años '20-30, quizá porque reflejó

todavía una realidad histórica prebélica o porque desde el punto de vista lingüístico no fue capaz de asimilar la aportación de las vanguardias figurativas, especialmente de las cubistas y post-cubistas, que... transformaron radicalmente la concepción, la conformación y la representación del espacio" (De Fusco, 1992, p. 159).

¹⁷¹ "La casa Piedra obedece a un enfoque muy diferente y puede considerarse, desde un punto de vista estilístico, la más moderna de las obras del arquitecto. Su arquitectura es muy decantada y limpia, inadorna como en una casa de Loos, con algo de Perret y tal vez también del Wright de entorno al 1900-1910. Puede también sugerirse la presencia del tema de la fachada de un templo egipcio de la que se hubiera eliminado lo trapezoidal" (García Bryce, 1987, p. 66).

¹⁷² "El propio término *estilo* es engañoso —tan engañoso como la palabra forma—. . . El estilo es sólo un aspecto del conjunto de una historia más amplia, y el crítico debe tratar de establecer la relación entre la aparición de los diversos estilos y la manifestación de las actitudes humanas, que, en algún sentido, se evidencian en las artes. Se puede dar por supuesta sin más esta relación entre arte y sociedad, sin llegar a proponer una teoría "orgánica" ni de la historia ni del estilo. En resumen, existen relaciones entre los estilos y también relaciones entre los estilos y la historia" (Patetta, 1977, p. 47).

¹⁷³ "El *estilo no es algo absoluto*, y es necesario partir de la base de que raras veces el estilo controla totalmente una poesía, un cuadro, una escultura o un edificio. El estilo es el resultado de la actividad incesante de muchos temperamentos... Entre nosotros y la realidad, el artista pone un cierto estilo o técnica de representación. Sin duda esto es lo que quieren decir los críticos cuando afirman que el arte reduce el mundo a un estilo" (Patetta, 1977, p. 47).

¹⁷⁴ "O viceversa, el estilo no es tanto una 'forma de ver el mundo' como una técnica para representar lo que se ve. La técnica influye en las técnicas de representación. En tanto que técnicas, por tanto, los estilos de las diversas artes son separables y diferenciables, puesto que todas y cada una de las artes se valen de sus propias técnicas para manipular su propio medio expresivo, tema o sustancia" (Patetta, 1977, p. 47).

¹⁷⁵ "Cuando las técnicas se interpenetran causan ambiguas "transformaciones" de estilo... Es cierto que el artista desarrolla su propio estilo entablando un conflicto contra los estilos de los maestros precedentes, rechazando o aceptando las "formas que otros han impuesto a la vida". Hay, sin duda, ciclos de estilos, y también vueltas hacia atrás..." (Patetta, 1997, p. 48).

¹⁷⁶ Véase Hadjinicolaou (1979) en Capítulo 2, "Antecedentes Europeos y Estadounidenses".

¹⁷⁷ "¿Qué es un estilo? Observemos ante todo que la noción de "estilo" cambia con frecuencia de significación. Por encima de algunas utilizaciones que no carecen de encanto y de las significaciones metafóricas que ha ido tomando en el curso de la historia, sus significaciones pueden ser clasificadas en tres grandes categorías que corresponden a las concepciones de la historia del arte..." (Hadjinicolaou, 1979, pp. 89-90).

¹⁷⁸ "...Louis Hautecoeur, en su estudio *Naissance, vie et mort des styles*, escribe... *Un estilo es un conjunto de elementos, temas o motivos, formas, técnicas*, ligados armoniosamente por un espíritu al cual se someten estas partes y que está más o menos orientado hacia lo real o lo imaginario. Pueden ser religiosos, temas mitológicos de la Antigüedad... *Cada estilo ha poseído sus temas preferidos... Dos estilos pueden coexistir porque pueden tener dos clientelas diferentes*" (Hadjinicolaou, 1979, p. 92).

¹⁷⁹ "Naturalmente, esta última utilización de la noción de estilo, aunque en extremo cercana a una definición exacta, no logra desembarazarse de las últimas trabas de clase que le impiden llegar hasta el fin: el hecho de que no vea la división de la sociedad en clases antagonistas" (Hadjinicolaou, 1979, p. 93).

¹⁸⁰ Maino, S. (2013). *Teoría e historia de la representación*. Recuperado del sitio de internet del Departamento de Arquitectura de la Universidad Técnica Federico Santa María: http://www.th.usm.cl/wp-content/files_flutter/1364242422clase_02_th_rep.pdf

¹⁸¹ "Sin embargo, este mismo carácter instrumental... y por otro lado su naturaleza misma, que involucra una simbiosis con medios y técnicas de pensamiento ajenos al saber arquitectónico, hacen pensar que el tema presenta problemas... Es de suponer que estos particulares medios y técnicas de pensamiento pueden llegar a afectar el núcleo mismo del saber profesional; además, toda elección o decisión en este campo compromete al total del proceso, por lo que las implicancias y significados de la operación tecnológica entrarán a formar parte importante de los significados de la operación total" (Waisman, 1985, p. 70).

¹⁸² "El proceso de formación de tipologías estructurales, en términos esquemáticos, podría reducirse al modo en que materiales y técnicas constructivas, en mutua acción con las necesidades de las tipologías formales, dan lugar a la creación de los tipos estructurales. Sin embargo, como este proceso se desarrolla en la historia, ocurre que, aun en presencia de nuevos materiales y nuevas exigencias, a menudo se recurre a tipologías estructurales existentes, adaptando provisionalmente técnicas y formas propias de materiales más antiguos" (Waisman, 1985, p. 70).

¹⁸³ "Los tipos estructurales, por tanto, pueden considerarse como elementos de una serie, a la cual se recurre en ocasiones de un modo directo, en busca de modelos ya constituidos a utilizar en el diseño arquitectónico; en otros casos se recurre a la serie como punto de partida para la concepción de nuevas estructuras; ésta es la instancia tipológica, en la cual, a partir de un tipo, a través de su crítica, su desarrollo o su rechazo, se crean nuevas formas; o bien se perpetúan algunos elementos de los tipos existentes como punto de apoyo para la innovación, que se lleva a cabo en aspectos parciales, hasta tanto se haya cobrado seguridad en el manejo de las nuevas formas estructurales propuestas" (Waisman, 1985, pp. 70-71).

SEGUNDA PARTE: METODOLOGÍA

Dije en mi primera conferencia: antes de estudiar la historia, estúdiense el historiador. Ahora quisiera añadir: antes de estudiar al historiador, estúdiense su ambiente histórico y social. El historiador, siendo él un individuo, es asimismo producto de la historia y de la sociedad; y desde este doble punto de vista, tiene el estudioso de la historia que aprender a analizarle” (Carr, 2010, p. 111).

“El historiador tiene que saber cosas con exactitud. Pero cuando se suscitan problemas como éste, recuerdo siempre aquella observación de Housman: “La precisión es un deber, no una virtud”. Elogiar a un historiador por la precisión de sus datos es como encomiar a un arquitecto por utilizar, en su edificio, vigas debidamente preparadas o cemento bien mezclado. Ello es condición necesaria de su obra, pero no su función esencial” (Carr, 2010, p. 80).

CAPÍTULO 2

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

El planteamiento metodológico se ciñe a determinar el problema, definir los objetivos de la investigación, plantear las hipótesis y definir la metodología que se aplicará.

2.1 EL PROBLEMA

Se encuentra un problema cuando existe una diferencia negativa entre lo que hay y lo que debe haber, entre lo que explica una situación y lo que debe explicar. El problema significa una deficiencia de la realidad de una materia, de un sector del conocimiento humano. Existe una historiografía de la arquitectura moderna en el Perú, cuya explicación causal o comprensión de la naturaleza histórica de la arquitectura, no es suficiente para explicar los fenómenos arquitectónicos que se experimentan en el Perú.

Naturalmente la existencia de un problema depende del conocimiento de esa realidad y del enfoque que se aplica al estudio de esas condiciones. Donde hay un problema para unos de repente no existe problema para otros.

Por ejemplo, para explicar por qué la arquitectura en el Perú presenta notoria influencia de las tendencias arquitectónicas actuales o, en el sentido inverso, por qué debería no presentar, se requiere un marco referencial diferente al propuesto en este trabajo.

2.1.1 ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

En el ejercicio de la arquitectura y en diferentes latitudes, se puede encontrar una serie de experiencias similares que han provocado opiniones que servirían para tomar conocimiento de las características del problema que se ha encontrado en la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú. Estas experiencias se presentan clasificadas en europeas y estadounidenses, latinoamericanas y peruanas.

2.1.1.1 EUROPEOS Y ESTADOUNIDENSES

En 1968, **Tafuri** inicia una revisión de la historia “operativa” que sirvió para que el movimiento moderno tome forma en el escenario de la arquitectura europea. La crítica, dice Tafuri, que servía de apoyo a un movimiento revolucionario, que no cabe duda fue el movimiento moderno, falla cuando este último alcanza sus fines (Tafuri, 1997). El camino que le toca ahora a la crítica, sostiene el mismo autor, es la revisión de carencias y contradicciones, complejidades y fragmentos, para resolver el problema más inquietante que se presenta a una crítica que no quiere esconder la cabeza bajo la tierra, cual es: “...la historicización [sic] de las contradicciones actuales” (Tafuri, 1997, p. 10).

Para no renunciar a la tarea específica propia, la crítica deberá entonces empezar a retornar a la historia del movimiento innovador, descubriendo en él, esta vez, carencias, contradicciones, objetivos traicionados, errores, y, principalmente, deberá también demostrar su complejidad y su fragmentariedad. Los mitos generosos de la primera fase heroica, perdido su carácter de ideas-fuerza, se convierten ahora en objeto de crítica. (Tafuri, 1997, p. 10)

Una revisión de la historia de la arquitectura moderna beneficiará el ejercicio de la crítica y la formulación de la teoría en arquitectura, elementos inseparables de la práctica arquitectónica. Sin teoría, sin crítica y sin historia la práctica de la arquitectura se convertiría en un oficio tecnológico, adquiriría un nivel artesanal, navegaría en un mar de dudas sin instrumental de navegación y sin los conocimientos necesarios para resolver sus problemas. Se espera entonces encontrar en la historia de la arquitectura moderna en el Perú los rasgos operativos que comenta Tafuri, porque la historia como actividad cultural ha sido un frecuente traslado de conceptos, métodos y técnicas de Europa a América. Esto de por sí no es negativo, lo negativo sería no reconocer o no conocer, o lo que es lo mismo, negar los antecedentes de la práctica arquitectónica en el Perú. Tampoco la forma de hacer “la historia” podría ser homogénea en el contexto americano por las distintas características que envuelven al acto de producir arquitectura bajo condiciones sociales, ecológicas y económicas, diversas y determinantes. Aún en Hispanoamérica que vive bajo la misma lengua pero que tiene distintas pre-existencias ambientales en sus países y que son determinantes en la producción arquitectónica. En este orden de ideas, es necesario revisar esa historia de la arquitectura moderna, cuál fue la visión de los arquitectos que la hicieron, con el propósito de enfrentar los problemas que presenta la arquitectura contemporánea.

Fusco (1992), por su parte, había planteado resumir en forma sencilla la complejidad de identificar principios comunes en obras, tendencias y experiencias diversas. El problema lo plantea de la siguiente manera: “Pero ¿Cómo realizar esta “reducción”, indispensable para una universidad de masas, y, más en general, proporcionar un instrumento para el conocimiento de una temática que, en sí misma, es el objeto de la actual cultura de masas?”¹ (Fusco, 1992, p. 7).² Para ello plantea tres premisas: 1) la contemporaneidad de la historia; 2) la organización básica y sistemática de los fenómenos, su significación y estructura; y 3) la propia organización de su libro: *Historia de la arquitectura contemporánea*.

La primera de estas premisas se encuentra ya en el título del libro cuando se habla de historia de la arquitectura “contemporánea” y no “moderna”. Este último calificativo es rico en significados, pero connota características de la experiencia histórico-artística más reciente; de aquí la legitimidad de su uso habitual y la permanencia en el libro de expresiones como Movimiento Moderno. (Fusco, 1992, p. 8)

Cuando comenta sobre la contemporaneidad de la historia dice tener una postura crítica actual porque aprecia en ella los valores e intereses que responden a las exigencias prácticas de hoy. Es decir, estudia la historia de la arquitectura contemporánea “...a través del entendimiento crítico de la situación actual, para enriquecer el conocimiento analítico de las obras que se van produciendo continuamente y para identificar un código, un lenguaje arquitectónico adaptable también a los edificios que estamos proyectando” (Fusco, 1992, pp. 8-9).

La segunda premisa se refiere al término “reducción” que he utilizado al exponer los objetivos fundamentales de este libro. Dicho término denota no sólo una actividad de simplificación, sino también otra que trata de captar la organización básica y sistemática de los fenómenos, su significación, su estructura. El término “estructura” nos lleva a la tercera premisa del libro y al modo en que éste ha tomado forma y se ha organizado. (Fusco, 1992, p. 9)

Estructura que asimila al concepto de tipo-ideal, de modelo, que según el contexto histórico-social o las teorías crítico-estéticas o las poéticas sirve para clasificar el objeto según códigos o estilos y comparar las obras más saltantes. Divide así el libro en tantos capítulos como poéticas hay; los cuales a su vez tienen dos partes, la primera relacionada a la estructura y la segunda, al estudio de las obras del código-estilo. Estas obras servirán para confirmar o desmentir lo que en las primeras partes se estableció como hipótesis de su código-estructura. Como se observa, el trabajo de Fusco (1992) se centra en la parte formal de la arquitectura, en sus características invariantes, en la contribución de los arquitectos con sus obras, en la relación entre tendencias arquitectónicas y artísticas, en las poéticas y en las formas. El *modelo* con Fusco – como concepto derivado del “tipo”– es llevado a su máxima expresión, es la unidad de medida para la comparación.

De otro lado, **Hadjinicolaou** (1979) plantea la historia del arte como problema y para ello define la ideología como el “...conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias a través de los cuales expresan los hombres la manera en que viven su relación con sus condiciones de existencia...” (Hadjinicolaou, 1979, p. 18).³

La ideología para Hadjinicolaou es la relación de los hombres con su “mundo”, lo que es lo mismo, la relación real e imaginaria de sus condiciones de existencia reales. También incluye el proceso de simbolización, el ‘gusto’, el ‘estilo’, la ‘moda’, en suma el modo de vida en general. Plantea que la relación entre ideología y clase dominante se debe al hecho de dominación de tal o cual clase. Es decir, el nivel ideológico se encuentra dominado por el ‘conjunto de representaciones, valores, nociones, creencias, por medio de los cuales se perpetúa la dominación de clase, lo que significa que el nivel ideológico está dominado por la ideología de la clase dominante. Las imágenes por su parte, sirven de vehículo a la ideología dominante, en el sentido en que la forma de la imagen, albergaría ideologías entendidas como contenidos. Estas ideologías pueden ser políticas o sociales. Sin embargo, decir que la producción de imágenes es un vehículo de las ideologías no puede llevarnos a pensar de modo simple, que debemos buscar las ideologías en el ‘contenido’ de las imágenes, sino en su ‘presentación’, concepto que abarca una unidad inseparable entre los elementos de la imagen que son su ‘forma’ y su ‘contenido’ (Hadjinicolaou, 1979).

Toda imagen, independientemente de su valor artístico, es una “obra ideológica”. El mundo que revela es el de una ideología. Pero la ideología de imágenes dice Hadjinicolaou, no existe más que en sus dimensiones materiales, sin dejar de mantener relaciones específicas con las ideologías literarias, políticas o filosóficas. ¿Qué es una ideología de imágenes? ¿Cómo identificarla? Para responder a estas preguntas se deben vencer previamente tres dificultades mayores o tres concepciones ideológicas de lo que es la historia del arte: 1) la concepción de la historia del arte como *historia de los artistas*; 2) la concepción de la historia del arte como *parte de la historia general de las civilizaciones*; y 3) la concepción de la historia del arte como *historia de las obras de arte*. La historia del arte como historia de los artistas es la tesis más antigua y a la vez la más extendida, aunque no necesariamente en el ámbito académico, pero sí en los escritos de vulgarización sobre el “arte”. En este caso la relación artista-obra oscurece la relación entre imagen e ideología. La historia del arte como parte de la historia general de las civilizaciones se apoya en la relación “arte - espíritu general” de una sociedad, de una civilización, de una época; pero desconoce la relación entre el arte y las ideologías globales de las clases sociales. La historia del arte como historia de las obras de arte percibe el arte en un aislamiento total sin relación con las clases sociales y su ideología, “niega la relación arte – ideologías - lucha ideológica de clases” (Hadjinicolaou, 1979, pp. 19-20).

Hadjinicolaou encuentra inicialmente que el objeto de la disciplina de la historia del arte es el *estilo*, pero este concepto no explica en forma integral dos cosas: a) el problema del tipo de relaciones que mantiene el estilo con la ideología global de una clase social y b) la especificidad de la producción de imágenes como tipo de producción autónoma. En consecuencia lo sustituye por el concepto de *ideología en imágenes* al que define como:

...una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase [cursivas añadidas]. (Hadjinicolaou, 1979, p. 97)

Pero “...la sustitución de la noción de estilo por el concepto de ideología en imágenes no constituye un desconocimiento de la especificidad del ‘arte’, puesto que la noción de estilo misma, contrariamente a algunas de sus acepciones, no comporta ninguna valorización” (Hadjinicolaou, 1979, p. 99). El estilo se convierte en un concepto neutro y abstracto. En consecuencia la historia de la producción de imágenes (historia del arte) es la historia de las ideologías en imágenes.

...la ideología en imágenes no es una cosa, no se identifica con una “cosa” (una imagen), sino un concepto construido que nos permitiría aprehender las particularidades de la producción de imágenes y de su historia. Esta historia no es otra cosa que la historia de las ideologías en imágenes (término por el cual reemplazamos, de aquí en adelante, el, equívoco, de “historia de la producción de imágenes”). En este sentido, podemos sustituir la antigua consigna burguesa de la tercera década: “La historia del arte es la historia de los estilos” por la consigna siguiente: “La historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes.” Por consiguiente, el objeto de la disciplina de la historia del arte no es otro que las ideologías en imágenes aparecidas en la historia. (Hadjinicolaou, 1979, p. 99)

Contribuye en este sentido el concepto de *ideología en imágenes*, entendido como una combinación de elementos formales y temáticos de la imagen que correspondería solo al de “estilo colectivo de un grupo”, una de las formas de la ideología global de una clase social. Rebasa por ende los límites de la imagen particular, regional o nacional, sin dejar de lado los límites físicos del espacio y el tiempo en el cual se inscriben las formaciones sociales. Entonces no solo no hay una ideología en imágenes individual, regional o local, sino superindividual, superregional y supernacional (Hadjinicolaou, 1979). De modo que se puede hablar de una ideología en imágenes barroca en Perú, pero no de una ideología en imágenes barroca peruana.

Pero hay algo más en el planteamiento marxista de Hadjinicolaou, la “ideología en imágenes” es el lugar donde se da la lucha de clases en el ámbito artístico. Esta lucha de clases, dice Hadjinicolaou, se da en el campo de la producción de imágenes, por la supervivencia de los estilos y su lucha que

...se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas. La afirmación de que la historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes de las clases dominantes de todas las sociedades hasta nuestros días, aun en esta forma exagerada, no se aleja mucho de la realidad. Las imágenes son generalmente productos en los cuales ‘se reconocen’ sobre todo las clases dominantes. (Hadjinicolaou, 1979, p. 104)

Desde esta perspectiva cabe la pregunta: ¿Hubo “ideologías en imágenes” en la historia de la arquitectura moderna en el Perú? ¿Cuáles fueron sus características? ¿Quiénes fueron sus actores? El movimiento moderno —que nace como rechazo a los principios ancestrales del clasicismo— no deshecha completamente las ideas formales y espaciales del “monumento”, entendido este como la representación de la “alta tradición cultural” identificada con una élite social que pretende conservar sus valores culturales. Esto no quiere decir —agrega Segre (1983)— que se trate de una actitud iconoclasta; sino por el contrario, se trata de revalorizar esta experiencia dentro del amplio contexto que configura una sociedad y sea reflejo de una producción conjunta de la totalidad social —élite y masa— que incluye la práctica social en sus niveles político, económico, ideológico y cultural. ¿Hubo en la visión de los arquitectos peruanos ese reflejo de la práctica social? En consecuencia uno de los problemas que afectaría a la historiografía de la arquitectura moderna está en su propia constitución, porque lo moderno no es una creación sin antecedentes, lo moderno en todos los campos se va formando a partir de las experiencias anteriores de la humanidad, asimilando algunas y desechando otras, pero generando en sí mismas sus contradicciones naturales.

Peter Burke (2003) destaca la expansión y a la vez fragmentación del universo de historiadores, en busca de la “Nueva Historia”, la cual se basa en siete puntos los cuales expone: 1) el objeto esencial de la historia tradicional es la política mientras que la nueva historia ha acabado interesándose por casi cualquier actividad humana; 2) se piensa la historia tradicional como una narración de acontecimientos mientras que la nueva historia se dedica más al análisis de estructuras; 3) presenta una vista desde arriba, en el sentido que siempre se ha centrado en las grandes hazañas mientras que la nueva historia se interesa por la “historia desde abajo”, la “historia de la cultura popular”, “la historia de las mentalidades colectivas”; 4) el paradigma tradicional piensa que la historia debe basarse en documentos; sin embargo, el movimiento de la “historia desde abajo” presentó limitaciones a este tipo de documentación porque los registros oficiales expresan, por lo general, el punto de vista oficial, y para reconstruir las actitudes de herejes y rebeldes, tales registros requerirían el complemento de otras clases de fuentes; 5) la historia tradicional no consigue dar razón de la variedad de cuestiones planteadas por los historiadores, interesados a menudo tanto por movimientos colectivos como por acciones individuales, tanto por tendencias como por acontecimientos; 6) el paradigma tradicional plantea la historia “objetiva”, es decir, cómo ocurrió realmente; mientras que en la actualidad este ideal se considera quimérico, porque por más que se luche por evitar los prejuicios asociados al color, el credo, la clase social o el sexo, no se puede evitar mirar el pasado desde una perspectiva particular, las mentes no reflejan la realidad de manera directa, se percibe el mundo solo a través de una red de convenciones, esquemas, estereotipos y red que varía de una cultura a otra, se ha desplazado del ideal de la “voz de la historia” a la heteroglosia definida como un conjunto de “voces diversas y opuestas”; y 7) la historia tradicional propuso una profesionalización de la historia, mientras que los logros del grupo de los *Annales* mostraron cómo las historias económicas, sociales y culturales pueden estar a la altura de las exigentes pautas establecidas por Ranke para la historia política, asimismo el interés de los historiadores por toda la gama de la actividad humana les estimula a ser interdisciplinarios. Los historiadores del arte, la literatura y la ciencia, que solían atender a sus intereses aislándose en mayor o menor medida del grupo principal de los historiadores, mantienen en la actualidad un contacto más habitual con ellos. El movimiento de la historia desde abajo refleja también una nueva decisión de adoptar los puntos de vista de la gente corriente sobre su propio pasado (Burke, 2003).

Sin embargo, la “Nueva Historia” también presenta sus problemas en medio del relativismo cultural en el cual se desenvuelve, uno de ellos son las fuentes y los métodos. Cuando los historiadores comenzaron a plantear nuevas cuestiones sobre el pasado, a elegir nuevos objetos de investigación, hubieron de buscar nuevos tipos de fuentes que complementaran los documentos oficiales. Algunos se volvieron hacia la historia oral, otros hacia las pruebas figurativas, otros hacia las estadísticas. También se ha mostrado cierto interés por releer ciertos tipos de documentos oficiales de una manera nueva. Los historiadores de la cultura popular, por ejemplo, han hecho gran uso de los registros judiciales, en especial de los interrogatorios de sospechosos. A pesar de ello, el manejo de todas estas fuentes suscitan problemas engorrosos e implican

mayores riesgos. “La máxima innovación metodológica –y la más controvertida– en la última generación ha sido, seguramente, la aparición y expansión de los métodos cuantitativos, descritos como ‘Cliométrica’, es decir, las medidas de la musa de la historia” (Burke, 2003, p. 29).

La fragmentación es otro de los problemas que presenta la “Nueva Historia” por la expansión temática y su relación natural con otras disciplinas del conocimiento humano.

Aunque la expansión del universo de historiadores y el diálogo creciente con otras disciplinas, desde la geografía a la teoría literaria, deberán ser, sin duda, bien recibidos, estos procesos tienen su precio. La disciplina histórica está más fragmentada que nunca... [En opinión de Burke] la proliferación de subdisciplinas es virtualmente inevitable... La proliferación tiene sus ventajas: aumenta el conocimiento humano y fomenta métodos más rigurosos y niveles más profesionales. (Burke, 2003, p. 34)

Actualmente sin embargo, es posible observar en todos los casos citados una reacción contra esa situación, una búsqueda del centro. La oposición tradicional entre acontecimientos y estructuras está siendo sustituida por una preocupación por sus interrelaciones y algunos historiadores experimentan con formas narrativas de análisis o formas analíticas de narración.

Burke (2003) distingue tres aspectos o debates: el primero centrado en la selección; el segundo en la explicación, y el tercero en la ficción. En el primero se propugna la historia descentralizada en la que haya lugar para otros grupos sociales: los oprimidos, los subordinados o subalternos. El segundo centra su objeto en poner de relieve el papel de la gente corriente en función de agente de su propia historia, tanto individual como colectiva y de partícipe de la construcción cultural de entidades sociales como son las naciones. El tercer debate argumenta que la historiografía es una especie de ficción y que los historiadores construyen los hechos objeto de su estudio y, por tanto, elaboran historias según tramas de ficción clásicas como la tragedia o la tragicomedia.

La preocupación central de Burke en este artículo es exponer que existen diversas modalidades en la historiografía actual.

Hace tiempo, efectivamente, que los historiadores son conscientes de la dificultad de definir hasta qué punto hay que aceptar las pruebas y en qué medida llenan los historiadores con su imaginación las lagunas documentales, lo que ha configurado un abanico de posturas que van del tradicionalismo a la postmodernidad... Mi deseo es que quede claro para el lector que existen diversas modalidades en la actual historiografía... (Burke, 2003, p. 38)

Otros avatares preocupan a **Frampton** (2000) respecto a la historia de la arquitectura. La primera tarea que se plantea para escribir una historia de la arquitectura es la de establecer el comienzo del período, aunque ello le lleve a límites insospechados.

Dice Frampton (2000):

Sin embargo, cuanto más rigurosamente se busca el origen de la modernidad, más atrás parece encontrarse. Se tiende a proyectarlo hacia el pasado: si no hasta el renacimiento, al menos hasta ese momento de mediados del siglo XVIII en el que una nueva visión de la historia llevó a los arquitectos a cuestionar los cánones clásicos de Vitruvio y a documentar los restos del mundo antiguo con el fin de establecer una base más objetiva sobre la que trabajar. (p. 8)

En este sentido, Frampton considera que las condiciones necesarias para la aparición de la arquitectura moderna se dieron entre dos hechos importantes, por un lado las ideas de Claude Perrault en contra de la validez universal de las ideas vitruvianas, y de otro lado, la separación definitiva entre la ingeniería y la arquitectura con la fundación de la *École des Ponts et Chaussées* de París –la primera escuela de ingeniería– en 1747. Asimismo establece dos temas críticos que se presentan al escribir una historia de la arquitectura: 1) decidir qué material debería incluirse; y 2) mantener una clase de coherencia en la interpretación de los hechos. Sobre el particular sostiene:

He de admitir que en ambos aspectos no he sido todo lo coherente que habría deseado: en parte, porque la información con frecuencia debía tener prioridad sobre la interpretación; en parte porque no todo el material se ha estudiado con el mismo grado de detenimiento; y en parte, porque mi postura interpretativa ha variado según el tema considerado. (Frampton, 2000, p. 8)

Una historia que se construye por fragmentos no necesariamente homogéneos es la que elabora Frampton. Pero lo más resaltante es que en algunas partes muestra cómo un planteamiento concreto deriva de circunstancias socio-económicas o ideológicas; mientras que en otras partes, se ha limitado a un análisis formal que lo acerca al planteamiento anterior de De Fusco. También es resaltante el hecho que use citas textuales con pensamientos de diversos autores en relación a una situación cultural concreta o a la capacidad

de revelar el contenido de una parte de su obra escrita.⁴ Sin embargo, llama sobremanera la atención el que incluya no solo obras construidas sino aquellas no construidas, lo que demuestra un compromiso con lo consciente, con la intención polémica, con las ideas.

Bajo influencias marxistas, Frampton destaca el lado oscuro de la ilustración que ha llevado al hombre a una situación de alejamiento de su propia producción y del medio natural. Esta situación condujo que el desarrollo de la arquitectura moderna se ubique entre dos extremos: a) el utopismo de la vanguardia de la “fisiocrática ciudad ideal de Ledoux”, y b) la actitud anticlásica, antirracional y antiutilitaria de “la reforma cristiana del libro *Contrasts*” de Pugin en 1836. Coloca a la arquitectura en la misma posición que otras artes o lo que es lo mismo, limitada por sus propios medios de producción y reproducción, y además condicionada no solo por sus propios medios técnicos, sino también por las fuerzas productivas externas a ella: los materiales, las tecnologías, los factores de la producción edilicia.

Desde entonces, en su esfuerzo por trascender la división del trabajo y la dura realidad de la producción industrial y del proceso de urbanización, la cultura burguesa ha oscilado entre dos extremos: por un lado, las utopías totalmente planeadas e industrializadas; y por otro, la negación de la propia realidad histórica de la producción maquinista. (Frampton, 2000, p. 9)

Por el contrario, **Pizza** (2000) sostiene que la utilidad de la historia sirve para reconocer el campo de las ideas proyectuales y que la narración histórica configura un territorio de conocimiento sin imponer una univocidad interpretativa.

La historia, en la carrera de Arquitectura –por ejemplo–, debería servir para reconocer el campo de las ideas proyectuales que han llevado y llevan a la transformación de nuestro contexto ambiental, más que para ensartar las piezas en una reconstrucción de los hechos polarizada linealmente hacia las positividades del presente. La clase de narración histórica que proponemos, en resumen, *no justifica* [cursivas añadidas] nada; no puede ser garantía de legitimidad de ninguna intervención contemporánea, ni otorgar un sempiterno visto bueno. Sencillamente, configura un territorio de conocimiento en el que la inteligencia crítica *construye* [cursivas añadidas] su versión de los hechos, empleando métodos verificables con criterios de verosimilitud sin aspirar, a pesar de ello, a imponer una univocidad interpretativa. Nada más alejado de una historia *operativa* [cursivas añadidas] (en el sentido de que la conciencia del pasado *no* debe sugerir las razones teóricas y formales de un proyecto de futuro), ni, obviamente, de una historia académica, si por ello entendemos la sucesión lineal de acontecimientos descritos como eslabones –ordenados progresivamente– de un destino hacia el cual la realidad se dirige teleológicamente. (Pizza, 2000, pp. 125-126)

Se podría agregar a lo que Pizza plantea, el estudio de las mentalidades individuales y colectivas detrás de la arquitectura para conocer los factores de transformación de nuestro entorno en lugar de una narrativa “lineal” y “polarizada” hacia el presente, idea que ha sido preponderante hasta mediados del siglo XX. Planteamiento que además trajo como consecuencia el pensar en los estadios lineales de las sociedades para alcanzar el desarrollo, que buscó una historia única de la humanidad y en la modernidad, el pensamiento unitario. Cuando la historia no respondió a esta coyuntura, Francis Fukuyama (1992) lanzó la idea del fin de la historia. La historia, y por ende la historia de la arquitectura, adquiere nuevos retos como disciplina tales como el de repensar su tarea en el campo del conocimiento. Queda atrás el deseo de imponer la “univocidad interpretativa”, por el contrario, se buscará abrir las puertas a la diversidad.⁵ Ni una historia “operativa”, en el sentido que la conciencia del pasado debe sugerir las razones teóricas y formales de un proyecto de futuro; ni una historia “académica”, entendida como la sucesión lineal de acontecimientos ordenados hacia un destino hacia el cual se dirige la realidad teleológicamente, ha sido la orientación en las palabras de Pizza.

Otra idea importante que Pizza (2000) sostiene es la sinrazón de la especialización temática de la Historia del Arte y de la Arquitectura. Si bien existen producciones arquitectónicas al igual que las realizaciones literarias, artísticas y teatrales, el campo de gestación de dichos productos pertenece a un ámbito necesariamente interactivo y difícilmente disciplinable. En el lugar donde las ideas se forjan, se entrelazan, se oponen dialécticamente, no puede subsistir una discriminación sectorial. Tanto el artista que pinta la ciudad como el arquitecto que edifica una parte de ella, recomponen un pensamiento crítico que forma parte de sus imaginarios. Sus opiniones constituyen un lugar efectivo de investigación, cosa tangible de objetivos intelectuales comunes.

Otro aspecto que resalta Pizza (2000) en su propuesta es la aparición de la arquitectura moderna como fruto de una gradual e inevitable urbanización de las condiciones de vida, es decir, cualquier aproximación a temas como “estilo internacional”, “la máquina de habitar”, la estandarización de los modos de vida urbanos, entre otros, no puede ser leído sin apartarse de fenómenos, como el proceso de industrialización, que han configurado los centros habitados del mundo en general. Un mundo que ha visto transformada su

configuración sobre la base de dos parámetros esenciales: el tiempo y el espacio en sus relaciones recíprocas. A manera de ejemplo, el teléfono que penetra en todos los lugares y el aeroplano que rompe las barreras espacio temporales.

La complejidad de las cuestiones afrontadas, y su inevitable conexión mutua, nos induce por tanto a emplear una definición más pertinente: la de *espacio histórico* [cursivas añadidas]; es decir, nos referimos aquí a una formación cultural delimitada (creación del historiador, por supuesto), que reconoce su propia semántica precisamente en la recíproca y fáctica relación entre las diferentes variables citadas, distinguiendo un sector de experiencias en el que se confunden las más diversas ascendencias. Esta conceptualización del espacio histórico necesariamente traspasa los límites estrechos de las disciplinas para indagar en los significados que una determinada época produce a partir de sus instancias más apremiantes. (Pizza, 2000, p. 132)

Esta estrategia no debe soslayar, continúa Pizza (2000), las propiedades de las técnicas operativas sino que además debe ratificar la ineludible necesidad del intercambio de conocimientos sobre un terreno de contactos e influencias activas, generando una historia del arte y de la arquitectura que no puede desvincularse de una historia general del pensamiento artístico-arquitectónico.⁶

De esta forma se llega a la conclusión:

Realizar una obra de arte no significa aislarse en una improductiva actitud contemplativa, sino participar activamente de la vida social, en los específicos momentos de la producción, de la distribución y de la fruición; por otra parte, comprender que el factor estético es sólo uno de los detonantes del arte –al cual es necesario añadir otras variables que, en su conjunto, constituyen su historicidad–, significa aproximarse especulativamente a la genealogía de la obra, a su destino y a sus complejas funciones. (Pizza, 2000, p. 133)

Pone el autor como ejemplo las teorías de Van de Velde que quedaron marcadas por el pensamiento socialista de Wilhelm Morris y al mismo tiempo por las teorías del *Einfühlung*.⁷ La arquitectura como entidad física, tridimensional, más allá de relacionarse con los otros edificios, barrios, sectores territoriales, jardines, parques, contiene en su naturaleza un conjunto de determinantes no inmediatamente manifestadas pero sí cruciales para la definición del objeto: “... desde las teorías proyectuales a las lógicas de la planificación urbanística, desde los métodos de representación gráfica a la organización de las obras y técnicas constructivas” (Pizza, 2000, p. 133). En consecuencia, sería irracional separar la arquitectura de las otras artes visuales como la pintura, escultura, decoración, escenografía, que concurren con ella para configurar y cualificar el espacio. Para concluir esta parte, la historia pertenece al hombre para actuar y esforzarse, para conservar y venerar, y para liberarse. Según ello hará una historia monumental, una historia anticuaria y una historia crítica.⁸

Una de las tesis más controvertidas sobre la historiografía de la arquitectura moderna fue la que presentó **Panayotis Tournikiotis** (2001) para su tesis doctoral en la Universidad de París VIII. En *La Historiografía de la arquitectura Moderna* –un libro que contiene las ideas originales sobre dicha tesis– manifiesta que uno de los temas más importantes acerca de la arquitectura, en las postrimerías del siglo XX, ha sido el debate en relación con su historia. Ver Estructura Temática del libro en el Figura 5.

Es precisamente esa cuestión –las relaciones, en el presente, entre lo que existió en el pasado y lo que debería tener lugar en el futuro– lo que constituye el punto de partida de este libro. Profundizaremos en la significación del Movimiento Moderno e intentaremos abordar algunos de los principales problemas relativos a su historia... trataremos de deconstruir el concepto de modernidad por medio de su propia historiografía. Esta exploración nos permitirá percibir las relaciones entre la arquitectura, el significado y el tiempo; en otras palabras, podremos entender la verdadera dicotomía que hay entre lo conceptual y lo visible, y esto nos ayudará a establecer los términos en los que se fundamenta la historicidad de las formas arquitectónicas. (Tournikiotis, 2001, p. 21)

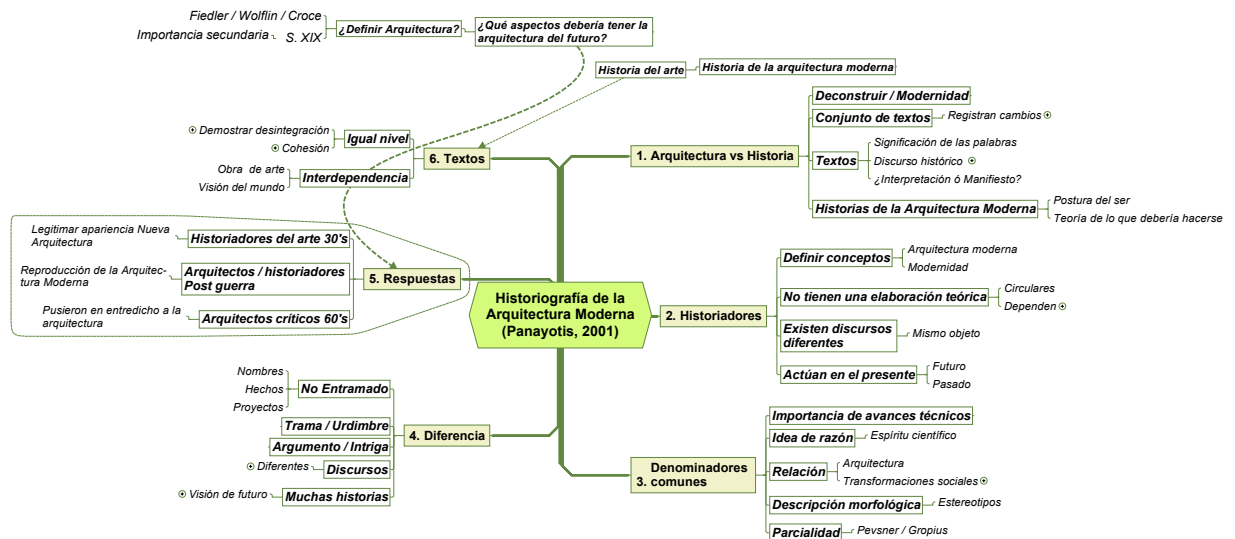


Figura 5. Historiografía de la arquitectura moderna. Estructura temática.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Tournikiotis, 2001.

Tournikiotis explora el modo en que se ha enunciado el discurso histórico y en qué medida ha sido el vehículo para exponer una teoría. Elementos que aparecen en un conjunto de textos, escritos entre finales de los años veinte y finales de los años sesenta y que se presentan como historias de la génesis, el triunfo y la decadencia del movimiento moderno.

Así pues, nos ocuparemos de un conjunto de textos que proponen interpretaciones históricas de una arquitectura casi coetánea a ellos, y que registran los cambios de significado en las relaciones entre la arquitectura y su historia a lo largo de un período de unos cuarenta años. (Tournikiotis, 2001, p. 21)

La elección de los textos llamados “historias” también revelaría, dice Tournikiotis, la decisiva significación de las palabras y el carácter fundacional de un discurso histórico que, en última instancia, demuestra ser otro aspecto de la teoría. Resulta difícil para el autor, distinguir entre las interpretaciones de los acontecimientos y fenómenos del pasado reciente, y cierta clase de manifiestos acerca de la arquitectura del futuro inmediato.

En términos generales, las historias de la arquitectura moderna se basan en una postura acerca del ser de la arquitectura, en una teoría que adopta la forma, más o menos clara, de lo que debería ser, y que suele pronosticar lo que debería hacerse. *Las historias no son textos inocentes; por eso las he tratado como objetos y he estudiado sus reacciones* [cursivas añadidas]. (Tournikiotis, 2001, pp. 21-22)

El *corpus* de las historias que construye Tournikiotis (2001) se basa en dos criterios de selección, el grado de representatividad y el planteamiento intelectual de los autores. Tanto la representatividad como el impacto en la formación de la percepción colectiva de la arquitectura moderna son criterios que el autor manifiesta tomar en cuenta al momento de seleccionar las “historias”. Asimismo analiza la estructura del discurso histórico en base a tres dimensiones complementarias o hipótesis de trabajo que son: la dimensión histórica, la dimensión social y la dimensión arquitectónica. Esto es, las relaciones entre el pasado, presente y futuro de la arquitectura para la dimensión histórica. Las relaciones entre la arquitectura y los cambios sociales para la dimensión social. Las posturas sobre la esencia de la arquitectura para la dimensión arquitectónica.

En este sentido Tournikiotis (2001) llega a la siguiente conclusión:

Una lectura comparativa de los textos de nuestro corpus a la luz de estas coordenadas analíticas permite identificar tres familias en función de la manera de abordar los temas. El primer grupo de textos –que denomino *operativos*– refleja el optimismo que embargaba a dos generaciones de ‘constructores’ cuando proclamaban... la victoria de la arquitectura que era también el objeto de su indagación histórica. Primero, la historia elabora los fundamentos del Movimiento Moderno (Pevsner, Kaufmann y Giedion). El segundo grupo –que he calificado de *peyorativo*– examina y enuncia las reglas para no aplicar la regla (en este caso, la arquitectura moderna). En este aspecto, el segundo grupo difiere claramente del enfoque operativo, cuyo propósito es, efectivamente, establecer una regla. El planteamiento peyorativo refleja esa actitud de cuestionamiento de una generación desilusionada que puso en tela de juicio –de un modo variadamente polémico, aunque notablemente más filosófico– la arquitectura que también ellos estaban investigando. En este caso, la historia, por un lado, busca la verdadera sustancia del Movimiento Moderno con el fin de usarla como fundamento para el desarrollo de una arquitectura más elevada (el discurso verídico de Banham y Collins); y por otro, cuestiona el modo de existir del

Movimiento Moderno *per se*, con el fin de establecer los fundamentos teóricos de una arquitectura diferente que, por supuesto, se encuentra en el futuro (el discurso interrogativo de Tafuri). La tercera y última categoría revela una tendencia a perder todo interés por situaciones como las descritas anteriormente. En este caso, el planteamiento consiste en una interpretación que se presenta como *objetiva* y, por tanto, ajena a cualquier tipo de compromiso en arquitectura (Hitchcock). (p. 33)

Ni compromiso con la arquitectura moderna, ni compromiso con cualquier otra tendencia arquitectónica. Pero entonces ¿cuál sería la finalidad de la historia de la arquitectura moderna? ¿cuál sería la finalidad de la historia de la arquitectura moderna en el Perú? Ya Tafuri (1997) había planteado la historización de las contradicciones actuales. Como se ha visto, la finalidad de la historia de la arquitectura sería enfrentar nuevos y viejos problemas para mejorar la práctica arquitectónica. Por ejemplo, el pensar la participación del arquitecto como protagonista en la materialización del objeto arquitectónico ha sido frecuente en la historia de la arquitectura.

Sin embargo la participación del arquitecto ha ido cambiando debido a la división del trabajo y al avance tecnológico de la construcción.

La obra arquitectónica no es hoy el resultado de una mágica acción a distancia, globalizadora, sino que se produce, en primer lugar, previo trámite de la división social del trabajo y, en segundo lugar, por la determinación precisa de las características técnicas –dimensionales y materiales–, gracias a las cuales el edificio es el resultado de una manipulación controlada en todas y cada una de las fases del proceso que lleva a su producción. (Solá Morales, 1995, p. 175)

¿Cómo debemos entender la producción del objeto arquitectónico? ¿Es necesario e indispensable para la historia de la arquitectura saber qué otros actores o qué factores inciden en la configuración del objeto arquitectónico? ¿Cómo percibieron la arquitectura moderna los arquitectos peruanos?

De otro lado, el desarrollo de la historia del arte y la estética en una dirección teórica y analítica, producido durante el primer cuarto del siglo XX, fue un fenómeno alemán por antonomasia que le imprimió su sello nacional. En el Perú, ¿pensar la historia del arte y de la arquitectura en la dirección teórica y analítica indicada llevará inevitablemente a imitar la visión alemana del mundo?⁹

Otro aspecto importante que es necesario plantear en el estudio de la visión de los arquitectos sobre la historia de la arquitectura moderna es la diferencia entre la historia del arte y la historia de la arquitectura, y que se asocia por un lado, a la diferencia entre el objeto artístico y el objeto arquitectónico, y de otro lado, a la cuestión de las intenciones y los objetivos de los historiadores. Hay una distinción entre la arquitectura y las demás artes porque el objeto arquitectónico conlleva la creación de espacios habitables que supone la pertinencia de la función y la construcción. Por fuerza, la arquitectura está vinculada a las condiciones sociales, económicas y políticas. La arquitectura determina el marco real en el cual se desarrolla la vida humana. La obra de arte, por el contrario, no exige pertinencia con la función o con la construcción, o cuanto menos no del mismo modo. Sin embargo, los tiempos de duración de la arquitectura y la obra de arte trascienden la vida cotidiana. En consecuencia es pertinente indagar por aquellas variables sociales, económicas y políticas que deben tomarse en cuenta en el estudio de la visión de los arquitectos sobre la historia de la arquitectura moderna.

Rethinking Architectural Historiography, una obra colectiva de **Dana Arnold, Belgin Turna Ozkaya y Elvan Altan Ergut** (2006) es una compilación de varios artículos acerca del estado de la historiografía de la arquitectura y su relación con otros campos del conocimiento. Esta es una visión contemporánea de la historiografía de la arquitectura que se convierte en útil punto de comparación para el presente estudio que se ocupa sobre la visión de los arquitectos. Una de las preguntas que se formulan en este trabajo colectivo es: ¿Puede la arquitectura tener una historia?

Can architecture have a history? We think about architecture as being time-less, the ‘beauty’ of its aesthetic having meaning, significance and appeal to humankind across the ages. At least this usually applies to our ideas about polite architecture, in other words architecture with a ‘known’ architect and designed in a recognizable ‘style’. This kind of visual material can have an autonomous existence, we can enjoy looking at it for its own sake and enjoy it, independent of any knowledge of its context, although of course viewers from different periods or cultures may see the same object in contrasting ways. For architecture to have a history we expect not only a timeless quality but also some kind of sequence or progression, as this is what history leads us to expect. Our history books are full of events in the past that are presented as part of either the continual movement towards improvement, or as stories about great men or as epochs of time that stand out from others. As the coming together of the two separate strands –architecture and the forces of history– we see how history reorders visual experience to give us a history of architecture. (Arnold, 2006, p. XV)¹⁰

En resumen, podemos afirmar que el método crítico de la historia construido desde el renacimiento tuvo y aún tiene utilidad. La erudita labor del historiador todavía consiste en situar los documentos en el tiempo y el espacio, criticarlos y clasificarlos de acuerdo a su autenticidad y credibilidad. Sin embargo, esta tarea ya no es suficiente como sucedía cuando predominaba una visión positivista de la historia. Tendría que darse una apertura de la historia a otras ciencias del hombre. La finalidad de esta apertura sería ver los problemas desde una perspectiva diferente, desde la perspectiva que proporciona el presente.

El punto de inflexión que ha marcado estos cambios en ver la historia ocurrió en 1929 con la creación de los 'Annales' por Febvre y Bloch, quienes hicieron de esta revista un lugar de encuentro entre historiadores y científicos sociales. Luego vendrían los estudios económicos de coyuntura y las nuevas influencias del estructuralismo lingüístico y antropológico, de la demografía, del análisis cuantitativo de la escuela de Chicago. La importancia de Braudel y Labrousse fue primordial para el estudio de las estructuras, mas allá de los acontecimientos y de los ciclos coyunturales.

A partir de entonces la historia se interesa por los hechos recurrentes así como por los singulares, por las realidades conscientes y por aquellas que los contemporáneos no tienen necesariamente conciencia, por ejemplo, los ciclos de larga duración. En este orden de ideas hablaríamos de la microhistoria tanto como de la historia presente. Con la historia de la arquitectura no ha sucedido una situación parecida todavía. Tradicionalmente ligada a la historia del arte y al edificio como objeto fundamental de estudio, recién ha comenzado a estudiarse y explorar otros campos, como el campo de la enseñanza en el Perú, por ejemplo o la relación de la historia de la arquitectura con la arqueología.¹¹ Faltan aún muchos más: los medios de construcción, la organización de la sociedad para la elaboración de cierta tipología o clase de arquitectura, el soporte económico, los fines ideológicos o las influencias de las mentalidades,¹² la microhistoria, la nueva historia.

2.1.1.2 LATINOAMERICANOS

Francisco Bullrich (1969) en *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* presenta a los arquitectos y sus obras, prescinde de una clasificación a partir de la nacionalidad, pero en cambio los relaciona con la problemática que debe ser afrontada en cada país. De otro lado afirma que ha sido común pensar que la arquitectura en Latinoamérica ha evolucionado toda al mismo tiempo producto de causas comunes y que por lo tanto era lícito sostener que lo que servía para el análisis de la arquitectura de un país podía servir para el resto. Sin embargo los resultados corroboran lo contrario.

En la misma línea que Hadjinicolaou, **López Rangel** (1975) en su libro *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina* construye las Historias de la Arquitectura de América Latina, desde un enfoque que contempla no sólo los aspectos formales, estéticos o funcionales, sino también los económicos y sociopolíticos, haciendo hincapié en la dependencia de los países latinoamericanos respecto al capitalismo internacional. López Rangel señala que además del sustancialismo¹³ que caracteriza el trabajo de los historiadores del arte en México, esta disciplina tiene además las siguientes características: 1) la idea del arte como expresión de un espíritu solo captable por el investigador demiurgo;¹⁴ y 2) la sacralización de los conceptos del arte en el desarrollo capitalista como valores eternos. Irrepetibilidad de la obra y creación genial se convierten así en categorías de análisis obviamente deshistorificados (López Rangel, 1975). Frente a esta situación, López Rangel se identifica con una propuesta que asume como propios los siguientes conceptos: 1) que la arquitectura es un medio de producción, su conocimiento, por tanto, está ligado dialécticamente no sólo a la lucha ideológica, sino a la producción de plusvalía; 2) que el caso concreto de la arquitectura mexicana se da articulado al capitalismo dependiente; 3) que los vicios humanistas y neopositivistas encubiertos por la fraseología poetizante y por el operativismo mecánico-matemático, sólo pueden ser criticados radicalmente mostrando sus deficiencias con un método histórico científico que construya categorías abstractas sobre bases concretas señaladas en los puntos anteriores; 4) que la arquitectura no es la fachada y que su conocimiento requiere el conocimiento de la dinámica urbana; 5) que se trata por tanto, de explicar la necesidad de las arquitecturas en la complejidad social y que si esto se hace, se esfuman los espíritus y seres propios o ajenos hasta ahora presentes en la investigación estética (López Rangel, 1975). ¿Se dio en el Perú una visión sobre la historia de la arquitectura similar a la que cuestiona López Rangel? ¿Porqué? (Figura 6)

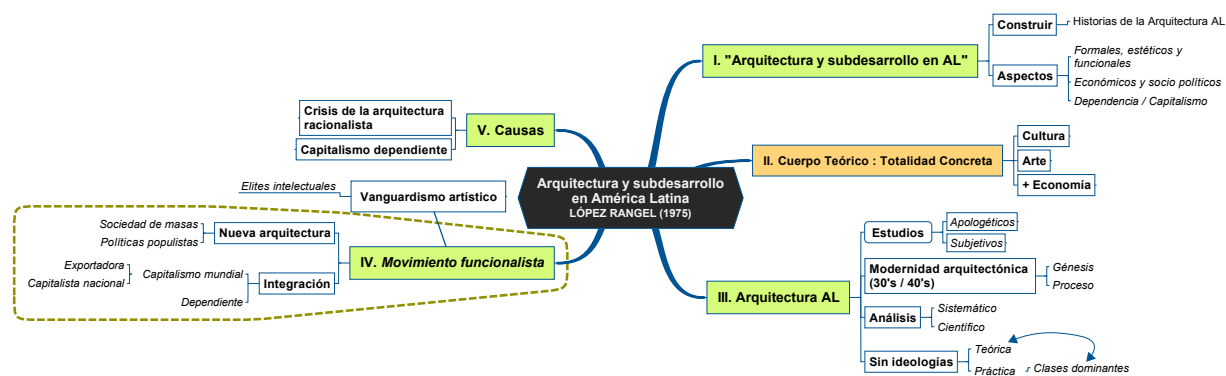


Figura 6. Arquitectura y subdesarrollo en América Latina. Estructura temática.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de López Rangel, 1975.

Bayón y Gasparini (1977) continúan y actualizan la colección *Nuevos Caminos de la Arquitectura* de Francisco Bullrich, en la cual la arquitectura latinoamericana estaba representada por una obra global sobre el tema. En *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* se reúnen dos elementos: a) Una serie de entrevistas a arquitectos de diez países distintos de la región, las cuales fueron realizadas mediante su grabación magnetofónica por el crítico de arte argentino Damián Bayón; y b) Una serie de 233 fotografías de la arquitectura latinoamericana, encargada a Paolo Gasparini, fotógrafo italiano radicado en Venezuela, quien recorrió América Latina para ese propósito.

El conjunto de fotografías responde a un triple criterio: por una parte, significan una ilustración de ‘América Latina en su arquitectura’; por otra parte, acompañan la obra de los arquitectos entrevistados y, por último, representan la visión personal del fotógrafo acerca de la arquitectura latinoamericana.

Browne (1988) sintetiza una historia crítica, una relación causal entre arquitectura y sociedad y la ubicación de la historia de la arquitectura dentro de la Historia. Una de las características principales de la modernidad en Latinoamérica para Brown es el sincretismo cultural. “Influidos por los modelos político-institucionales franceses y anglosajones, desconocimos nuestro desmantelado pasado indígena y rechazamos nuestra herencia colonial ibérica (católica, contrarreformista y barroca) para intentar un proyecto de modernidad de origen centroeuropeo, ilustrado y protestante” (Browne, 1988, p. 10). Otra de ellas es la sincronía de las manifestaciones artísticas donde tiende a desarrollarse una serie de superposiciones. Otra es la poca a casi ninguna relación entre cambios sociopolíticos y cambios arquitectónicos. En consecuencia, Browne destaca la necesidad de categorías de análisis propias pero a la vez combate la idea y la actitud latinoamericana de ver nuestro continente desde una visión europea. También destaca el consenso sobre la incapacidad de ver la realidad latinoamericana a través de nuestras propias categorías en opinión de estudiosos como: Caveri (1976), Waisman (1983), Gutierrez (1985), Méndez (1985), Glusberg (1986), Cristián Fernández (1986), Arango (1981), Verde Zein (1985) y Toca (1985). Asimismo destaca la excentricidad de las categorías de análisis para estudiar la arquitectura latinoamericana (como se citó en Browne, 1988).

En **Antonio Toca** (1990) el concepto moderno de historia es claro desde que propone una nueva arquitectura para América Latina y le crea un futuro a la historia en el sentido de una idea de progreso, un futuro estado ideal desde el presente, nuestro presente. En la pluralidad de los artículos que acompañan la propuesta de Toca se pueden distinguir dos tendencias claras, una que se enuncia desde la modernidad en pos de componer el proyecto moderno y otra con características posmodernas, como la de Augusto Ortiz de Zevallos (Perú) y Ruth Verde Zein (Brasil), las cuales van por el concepto de la diversidad estilística.

De otro lado y parafraseando a **Marina Waisman** en *El interior de la historia* diremos que con los instrumentos de conocimiento forjados en países centrales, corremos el riesgo cierto de equivocar o desconocer nuestra realidad histórico-arquitectónica y urbana. “De allí surgió la necesidad de reformular o formular instrumentos historiográficos adecuados para la comprensión y el análisis de esa realidad” (Waisman, 1993, p. 11). Si bien la historiografía de la arquitectura estuvo muy ligada al arte en sus primeros momentos, luego por la influencia de tendencias modernas fue separándose de aquella descubriendo nuevos campos de trabajo y aplicando nuevas técnicas de investigación. “La historiografía arquitectónica, en efecto, fue separándose progresiva y definitivamente de la del arte, hasta constituirse, en el presente siglo, un dominio específico de investigación” (Waisman, 1993, p. 27).

Ramón Gutiérrez (1998) cuando comenta por su parte de arquitectura latinoamericana, se refiere a la arquitectura que abarca manifestaciones históricas, culturales y artísticas a veces contradictorias en sus objetivos y expresiones.

Esta diversidad, fruto de complejos procesos históricos y sociales, no impide verificar la existencia de elementos culturales comunes que, integrando los diversos aportes, confluyen en modos de expresión propios. Es lo que se ha dado en llamar “mestización cultural”, con enriquecedores procesos de transculturización entre los pueblos indígenas primero y con la conquista y las migraciones europeas y africanas después.

El asumir plenamente esta diversidad y esta identidad implica necesariamente aceptar una historia compleja, con prolongados procesos de dependencia cultural, donde las manifestaciones arquitectónicas y urbanas testimonian diferentes estadios de nuestras evoluciones sociales, económicas y políticas. Una historia, que no puede ser selectiva de momentos o etapas, permite constatar que los procesos creativos se manifiestan de manera enriquecedora en todos los tiempos aunque con modalidades específicas. (Gutiérrez, 1998, p. 118)

Ramón Gutiérrez, además, distingue tres períodos en el desarrollo de la historiografía de la arquitectura americana: el de los precursores (1870-1915); el de los pioneros, durante el cual se ganó en difusión, extensión y profundidad (1915-1935); y el de la consolidación historiográfica (1935-1980), caracterizada por un menor compromiso ideológico que los pioneros pero en la que se advierte un mayor rigor metodológico (como se citó en Waisman, 1993).

Eliana Cárdenas (2004) plantea que las diversas tendencias en el diseño arquitectónico han tenido una correspondencia con las teorías y estrategias historiográficas. La década del sesenta estuvo marcada por la “fiebre metodológica”, los estudios de semiótica aplicados al diseño y al análisis arquitectónico (Eco, Dorfles, Bonta), la analogía, la asociación tipológica y la significación de la tecnología. Fenómenos como el posmodernismo (Venturi) y el análisis histórico tipológico, asimilado por esta tendencia como posible método de proyecto y que funcionó como base conceptual al proceso de rehabilitación de los centros históricos italianos en los años setenta, muestran una actitud de valoración al pasado. En tiempos recientes se enfrentan conceptos como el de las preexistencias ambientales, el contextualismo, la idea de arquitectura y el espacio urbano como lugar (Norberg-Shulz, Muntañola, Lynch) contra las rupturas del deconstructivismo. En los años setenta se incrementan las críticas al proyecto moderno y se refuta la universalidad del concepto de *arquitectura* y la ampliación de su territorio (Gregotti) o su pluralidad terminológica (Alexander). Tafuri (como se citó en Cárdenas 2004) plantea la incompatibilidad entre el trabajo histórico y el proyecto arquitectónico y por tanto la duda sobre el valor científico de la “historia operativa” que servía de sustento al proyecto. Se cambia el objeto de estudio, de la obra arquitectónica y urbana terminada, a la ideología arquitectónica y a los procesos que sustentan las tendencias y obras. Se trata de buscar los fundamentos de las transformaciones urbanas y arquitectónicas con enfoques diferentes en la investigación y enseñanza, y en relación con una perspectiva social y crítica. “Así se renuevan conceptos y se sientan las bases de una historiografía con mayor sentido crítico, con el empleo de categorías que pudieran revelar los manejos ideológicos subyacentes en la arquitectura y la ciudad” (Cárdenas, 2004, p. 9).

En este sentido, agrega Cárdenas (2004), el trabajo de Nicos Hadjinicolaou se relaciona con el análisis de las ideologías y su libro *Historia del arte y lucha de clases* tiene una repercusión muy importante en América Latina. Se otorga mayor importancia a la sociología, geografía urbana y economía como disciplinas auxiliares de la historia, cuestionando en cierto modo a la historia tradicional. Otro hecho importante durante este período es el seminario sobre la *Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana* realizado en Caracas entre el 9 y 14 de octubre de 1967. Asimismo, se inicia en 1985 el ciclo de los seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), donde se pusieron a discusión concepciones, definiciones, categorías críticas, clasificaciones de la historiografía europea y su traslación (directa o crítica) a la realidad social latinoamericana (Cooper Llosa, 1967). A partir de los 90, nuevos problemas surgen producto de las dicotomías conceptuales: globalización y sustentabilidad, intereses de mercado y necesidad de espacios públicos, arquitectura de marketing o elitista y participación ciudadana o identidad (Figura 7).

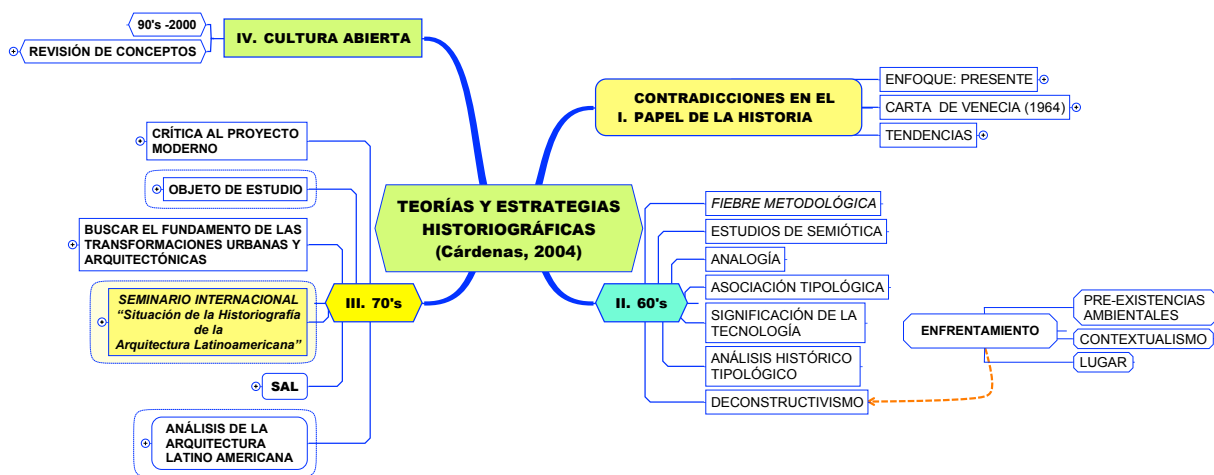


Figura 7. Teorías y estrategias historiográficas. Estructura temática.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Cárdenas, 2004.

Finalmente acota Cárdenas (2004) sobre la función operacional de la historia y su carácter heurístico. La historia no es un hecho inocente pero debe tener los argumentos necesarios para parecerlo.

El tema de la función operacional de la historia debe ser discutido en relación con las estrategias historiográficas. Sin dudas, la investigación histórica debe tener autonomía en cuanto a revelar el conocimiento de los procesos históricos, pero es también indudable la importancia de su carácter heurístico.

Particularmente en el proceso de enseñanza, se ha comprobado que la historia de la arquitectura y el urbanismo no solo constituye una disciplina de preparación cultural general, sino que tiene una función no desdeñable en el desarrollo de una actitud y visión críticas, y en la capacidad de pensar, siempre y cuando se base en enfoques analíticos a través de los cuales se pongan de relieve los procesos de continuidad y ruptura en el ambiente construido y la posibilidad de lectura de los resultados de las acciones de diseño desde diversos puntos de vista. (Cárdenas, 2004, pp. 10-11)

Sánchez Negrette (2005) sobre un análisis historiográfico de la historia de la arquitectura argentina entre 1960 y 1980, establece tres momentos, el primero que le denomina ‘de fermento’ cuando se instituye la universidad nacional, y el segundo momento que se inicia con los debates en la universidad, en la Sociedad Central de Arquitectos, las Academias y la sociedad en su conjunto. Dispuestos así los escenarios se formaron los grupos alrededor de las distintas posiciones formuladas.

Un primer momento de “fermento” estuvo dado con motivo de las conmemoraciones al “Centenario de Mayo” en 1910, cuando los hijos de los inmigrantes nacionalizados se constituyeron en la nueva simiente, conformando una mayoritaria participación desde los grupos intelectuales de la universidad que llevó a la transformación de una universidad con características de *nacional*; también se estableció una integración a partir de la asistencia de estudiantes de diferentes partes del país, compartiendo ideas y proyectos comunes, particularmente en la disciplina.

La búsqueda de los elementos que caracterizara y definiera a la arquitectura americana llevó al análisis y comprensión del concepto de arte para desde allí determinar una interpretación de la arquitectura local. Pero ¿qué la hace definirse como “latinoamericana”? ¿dónde está puesto su carácter? ¿dónde se encuentra su génesis?. Estas preguntas marcarán a los primeros “arquitectos historiadores” que durante el siglo XX en la Argentina se vieron en la *misión de sentar las bases de lo americano para la historia universal*.

Estuvo en ellos presente la urgente necesidad de cambio en la currícula y en el hacer arquitectónico y se constituyeron en los disparadores para el segundo momento que se iniciará con los debates no tan sólo en las Universidades sino también en la Sociedad Central de Arquitectos, las Academias y la sociedad en su conjunto. Una vez dispuestos los escenarios, el debate llevó a agruparse o alinearse tras diferentes banderas o líneas de pensamiento, proceso de ebullición que tuvo diferentes líderes que fijaron su posición con teorías, posturas e interpretaciones históricas o contemporáneas que se desarrollaron en los escritos que fueron fundamentales para la justificación, argumentación y seducción a aquellos que pensaban diferente. (Sánchez, 2005, p. 3)

Para Sánchez Negrette, como característica de estos dos períodos –entre 1910 y 1949– todo lo escrito será parcial. Las posiciones que marcaron estos períodos tuvieron su primera caracterización: los hispanoamericanistas, los neoindigenistas, los americanistas, los eurocéntricos, los modernos y los

documentalistas. Estas denominaciones son muy importantes porque ya denotan una particularidad del trabajo y la visión que sobre la arquitectura tiene cada grupo de arquitectos.

Unos partirán de la colonia y la arquitectura hispánica. América es la continuación de España. (Los hispanoamericanistas, Noel- Kronfuss).

Otros partirán de lo precolombino americano y pensarán la nación como parte solidaria de América. América pura e incontaminada es pre-colombina: (Los neo-indigenista, Greslebin- Pascual). Aunque, Greslebin abandonara esta postura hacia la idea de fusión.

También para otros la arquitectura nacional es parte de América y como tradición se compondrá de la integración entre lo precolombino y lo colonial. América es Eurindia. (Los americanistas, Guido).

Otros partirán de Argentina, nación independiente que toma lo “consagrado” de la cultura occidental. Esta posee dos vertientes: una historicista- ecléctica y otra clásica. Argentina puede ser la continuación de Europa en el nuevo continente. (Los eurocéntricos, Christophersen- Bustillo)

Otros partirán libres de historia o pasado. “En América está todo por hacerse”. En este grupo hay grandes distancias entre los que parten de las ideas de la máquina y el maestro Le Corbusier – a aquellos que integran lo moderno a la arquitectura popular, y aún los que desarrollan teorías para una arquitectura de vanguardia. (Los modernos, Prebisch).

Y están los que aparecen poco en el debate porque para ellos no hay mucho que debatir; lo que fue hecho es el único pasado, solo hay que documentar, registrar, inventariar. (Los historiadores documentalistas, Furlong- Buschiazzo). (Sánchez, 2005, pp. 3-4)

Que la cátedra de historia debía ser parte de la formación de los arquitectos es un hecho producto de las discusiones de los primeros momentos y por ende debían producirse los documentos oficiales para la enseñanza de esta materia. El texto oficial de la arquitectura sería producto de la ideología dominante de la sociedad argentina. Las políticas educativas dan la pauta sobre los ideales del Estado nación.¹⁵

Es cierto que no todos los que han expresado sus posiciones –escritas, fundadas o sólo discursivas o directamente desde sus obras– tenían el compromiso de realizar textos sobre su pensamiento, dado que solo se requería como un modo de convalidar su quehacer profesional. Sin embargo, el hecho concreto era que en las distintas facultades de arquitectura se imponía –desde antes de la reforma del '18 y con algunas variantes– la inclusión de la cátedra de historia de la arquitectura americana o argentina y faltaba lo más importante, lo esencial: el texto oficial de la historia de la arquitectura. (Sánchez, 2005, p. 4)

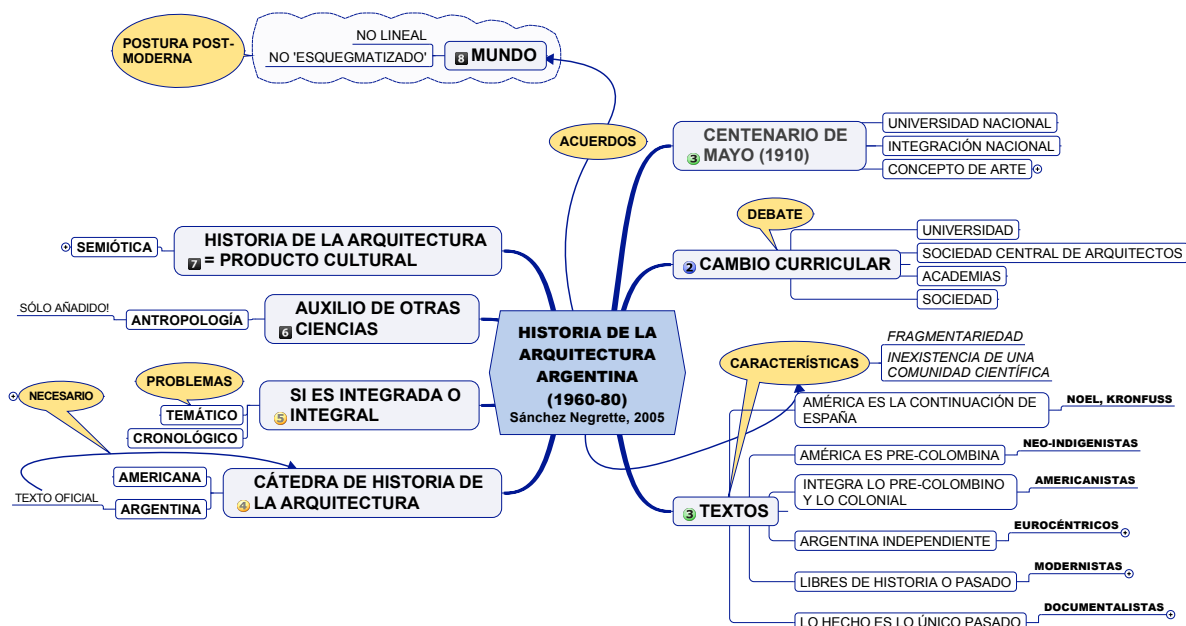


Figura 8. Historia de la arquitectura argentina 1960-80. Estructura temática.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Sánchez, 2005.

El tercer momento lo denomina de ‘acomodamiento’ en el cual todo ya está “establecido”. Los libros serán impuestos en el sistema educativo (Figura 8).

El tercer período se asemeja a una fase de acomodamiento, donde el debate prácticamente desaparece y se lo puede inicialmente establecer a fines de la década del 40 y concretado fuertemente entre el año 1955 y el año 1960 ya con la presentación de libros que serán impuestos como única lectura para la educación y para el relato de la historia de la arquitectura. (Sánchez, 2005, p. 4)

Conciérne a este tema de la historiografía de la arquitectura por sus relaciones de parentesco, la historiografía del arte. **Acha** (2012) propone establecer con realismo y actualidad las nuevas formas de participación social de las artes plásticas a través de dos procesos; el proceso de una sociedad regida por el desarrollismo "...cuyas contradicciones e incoherencias ocultan nuestra realidad inmediata, falsean el conocimiento de la misma y nos impulsan a desear y a obtener, a como dé lugar, los productos tecnológicos más modernos, ampliando y enraizando nuestras contradicciones e incoherencias" (Acha, 2012, p. 7). Y de otro lado, el proceso de unas manifestaciones plásticas que experimentan la necesidad de ajustarse a la realidad latinoamericana sin disponer de experiencias adecuadas ni contar con teorías artísticas ceñidas a los intereses colectivos.

Nos es imposible, sin embargo, construir de la nada o propiciar un separatismo artístico. Por tanto, estamos forzados a utilizar el instrumental teórico de Occidente en el inicio de nuestras teorizaciones, cuyo futuro desarrollo también nos exigirá conocer dicho instrumental. Naturalmente lo utilizaremos previa superación de aquella mentalidad colonial que acepta a fardo cerrado todo lo importado... (Acha, 2012, p. 8)

Si bien es necesario utilizar el instrumental teórico de Occidente, este debe ser asimilado críticamente en el caso latinoamericano superando aquella mentalidad colonial.

2.1.1.3 PERUANOS

José García Bryce (1962) plantea una periodización del último siglo y medio de arquitectura peruana, en cuatro tiempos: el primer período, desde principios del siglo XIX hasta la década 1870-1880, aproximadamente. La arquitectura de este período recibe generalmente el nombre de Arquitectura Republicana. Es la primera manifestación arquitectónica del Perú como nación independiente. El segundo período, entre 1870-80 y 1920-30, podría llamarse el 'período académico'. Durante él, la arquitectura nueva que se hace en el Perú pierde su carácter regional y se somete a modelos europeos de tipo académico. El tercer período, de 1920-30 hasta 1947, aproximadamente, está marcado por la presencia de una serie de corrientes estilísticas distintas. Tal vez la principal preocupación de este período fue la búsqueda de un arte nacional y propio, basado en un renacimiento de las formas de la arquitectura colonial. El cuarto período, que se inicia más o menos en 1947, marca la reacción contra el tradicionalismo del segundo y tercer período, y la aparición en el Perú de la arquitectura moderna. García Bryce elabora un discurso histórico a partir del estilo y, en este sentido, plantea las siguientes preguntas: ¿cómo se presenta, desde el punto de vista estilístico la arquitectura del cuarto período? y si ¿hay una arquitectura moderna peruana, o hay simplemente arquitectura moderna hecha en el Perú? (García Bryce, 1962).¹⁶

Por su parte, **Augusto Ortiz de Zavallos** (1979) en "Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano" –una separata de la revista *Apuntes* de la Universidad del Pacífico– hace un análisis de la historiografía peruana. Dice en su parte introductoria:

Se han reunido aquí dos tipos de estudio crítico sobre la historia de nuestra arquitectura reciente. El primero trata el sentido de un debate inconcluso, irresuelto y casi, diríamos, inactuado, y que sin embargo marca la arquitectura del último medio siglo en los ámbitos urbanos del país: el debate entre *Neocolonial* y *Moderno*, los dos estilos discernibles entre el cúmulo de indiscernibles que nos rodean. El segundo ensayo se detiene en la obra de un arquitecto a quien tales dicotomías dejan suelto e incalificable, y cuya obra como arquitecto se conoce poco: Héctor Velarde. Finalmente, al ilustrarse a este último, se pasa revista a imágenes no poco reveladoras de las ideas en juego. (Ortiz de Zavallos, 1979, p. 87)

Lo que sugiere Ortiz de Zavallos es que la arquitectura moderna no empieza con la Agrupación Espacio. Algunos coinciden con esta afirmación por lo siguiente: primero, porque lo moderno en arquitectura se va gestando poco a poco hasta que se constituyan todos los elementos que la harían posible, como por ejemplo: la enseñanza universitaria, las carreras profesionales de arquitectura e ingeniería, los materiales, la mano de obra, las empresas, los clientes, la demanda de nuevas tipologías arquitectónicas, la organización social del Estado, entre otros. Segundo, porque desde el siglo XVIII venían tomando cuerpo las ideas de la Ilustración en el Perú y desde principios del siglo XX, ya se construían casas para obreros en zonas urbanas principales como Lima y Callao; tema y tipología arquitectónica que la modernidad acogió como bandera de lucha. Es decir, la modernidad en la arquitectura se fue gestando progresiva y paulatinamente y no sería desatinado pensar que el "grito" de 'Espacio' fue necesario para formalizar la empresa moderna y capitalista en la construcción y fijar las ideas modernas en el imaginario ciudadano. El descontento de la oligarquía y su fuerte oposición al régimen del presidente Bustamante de un lado, y la presión del APRA de otro lado,

fueron las tensiones que terminaron con el proyecto democrático de Bustamante quién acogía con convicción las ideas modernas de arquitectura y ciudad planteadas por el entonces diputado por Lima, Fernando Belaunde Terry. Surge desde aquella fecha la figura de Pedro Beltrán –quien desde su diario *La Prensa*– inicia una intensa propaganda por el liberalismo económico, la no intervención del Estado en la economía y una actitud pragmática hacia los gobiernos autoritarios. Es así que sucedería a Bustamante, golpe de estado de por medio, Manuel A. Odría; un gobierno de las Fuerzas Armadas como solución a la crisis económica y al desorden social. Es desde *La Prensa* (1954) que posteriormente se organizaría el concurso de “La casa barata que crece”, donde participarían algunos arquitectos fundantes y firmantes del manifiesto. Pero la propuesta de Beltrán fue más allá del simple enunciado reformista. Postuló desde la visión de la propiedad privada extensiva la vivienda unifamiliar sobre lote habilitado, que como se sabe, ha permitido el crecimiento físico de la ciudad de Lima de manera horizontal alcanzando un tamaño inmanejable con graves problemas de servicios básicos y movilidad urbana.

A estas alturas, se piensa que el debate entre lo moderno y lo neocolonial, ya no es pertinente. Nuevas generaciones de individuos cargados con otros referentes adquieren otras preferencias.

El libro *Arquitectura Limeña: Paisajes de una Utopía* de **Rodríguez Cobos** (1983) se inicia con una frase muy sugestiva: “La historia de la arquitectura limeña no puede ser sólo una secuencia cronológica de monumentos importantes, debe mostrar necesariamente el contexto social en que ocurre, así como las añoranzas y sueños que encierra” (Rodríguez Cobos, 1983, p. 6).

La intención de Rodríguez se centra en “realizar un desmontaje y una lectura” de las formas culturales e ideológicas impregnadas en la arquitectura y averiguar como “hablan” el lenguaje arquitectónico los grupos sociales, analizar los elementos arquitectónicos y formas espaciales que estos grupos conservan o modifican en el tiempo, y las necesidades psicológicas, perceptuales y funcionales de estos elementos formales. Utiliza los conceptos y categorías de la ciencia antropológica y establece como limitación lo presuntuoso de pretender

...analizar aspectos referidos a la estética, arte y psicología de la percepción a partir de un análisis de los contenidos superestructurales que inciden en la arquitectura, simplemente nos limitaremos [dice Rodríguez] a sugerir posibles entradas a estos temas que puedan servir en posteriores investigaciones. Hemos prescindido de publicar aquí las bases teóricas metodológicas del estudio por razones de extensión del texto, en consecuencia después de esta introducción ingresamos al análisis de las connotaciones simbólicas y los contenidos ideológico-culturales de uno de los estilos más importantes de la arquitectura peruana: EL ESTILO NEOCOLONIAL. Análisis que se realiza describiendo el proceso histórico de este estilo, su relación con el surgimiento de la arquitectura de ESTILO MODERNO, la oposición y enfrentamiento entre ambos estilos y su pervivencia hoy en día en la escena urbana. (Rodríguez, 1983, p. 11)

En *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas* de **José Bentín** (1989), se recurre al estudio del arquitecto y su obra y se justifica la elección del personaje por la trascendencia de esa obra además de ser el fundador de una de las oficinas más prolíficas del Perú.

También influyó en mí, el hecho conocido de que la obra de Seoane había sido subvaluada en una época y era menester corregir este error. A diferencia de otros países latinoamericanos, tenemos la mala costumbre de olvidar y no hacer justicia a nuestros mayores que supieron aportar en su momento soluciones arquitectónicas y urbanísticas que es necesario difundir entre las nuevas generaciones. (Bentín Diez-Canseco, 1989, p. 15)

Presenta una vocación fundada en la tradición y el nacionalismo,

mientras que la arquitectura académica nacional copiaba patrones europeos –aún después de 1947– siguiendo los modelos que habían fijado los maestros... Seoane buscó su inspiración en las raíces netamente nacionales utilizando soluciones, tipologías y ornamentaciones que habían existido antes, pero recreándolas, mejorándolas, abstrayéndolas cada vez más... (Bentín Diez-Canseco, 1989, p. 370)

Fernando Jara (1991) plantea una propuesta interesante en el sentido que analiza la producción historiográfica de José García Bryce, maestro influyente en el oficio arquitectónico de muchas generaciones de arquitectos en el Perú. Sin embargo deja una preocupación latente, los antecedentes teóricos que emplea y que no expone en su tesis tanto a nivel sustantivo como procedimental. La descripción del método de modo consciente y propositivo está presente.

Este trabajo intenta ser una reflexión en torno a los conceptos teóricos propios del quehacer historiográfico-arquitectónico. Tal reflexión la elaboro a partir del análisis crítico de la propuesta conceptual implícita en una producción historiográfica concreta: la del Arquitecto José García Bryce.

Tal es pues el objeto de estudio, aquellas ideas fundamentales que constituyen el sustento teórico e ideológico de su discurso, analizándolo críticamente para concluir acerca de su validez y sus aportes para la construcción

de un proceso cognoscitivo de nuestra historia arquitectónica, que sea establecido críticamente –y no ideológicamente– surgiendo de los requerimientos de nuestra especificidad histórica.

Mas, como trabajo académico, tiene una finalidad última: aprender acerca del ejercicio de la historia de la Arquitectura, como una actitud cuestionadora a partir de lo realizado. (Jara, 1991, p. 3)

Sobre el método que se materializa en las partes del tratado, Jara acota tres partes que son aspectos previos, el concepto de historia y el concepto de arquitectura. En las dos últimas partes se explica las características de estos conceptos en el discurso histórico de García Bryce.

...el trabajo constará de tres partes fundamentales: la primera, Aspectos previos, tiene por objeto investigar las determinantes del pensamiento de José García Bryce... propias del contexto histórico-cultural en que se da su formación académica y su producción intelectual, determinantes del sesgo teórico e ideológico que dominará en su discurso y consecuentemente en los conceptos fundamentales que lo sustentarán. Asimismo, en esta primera parte se reseñará brevemente su producción, sus temas principales, percibiendo su evolución y constituyendo punto de referencia para el posterior análisis.

En las partes segunda y tercera. El concepto de Historia y El concepto de Arquitectura, mediante un análisis de su producción, de las metodologías y modelos teóricos planteados, de las opciones críticas y las categorías utilizadas, de los enfoques y opciones teóricas adoptadas trataremos de elucidar las características que adoptan estos conceptos, fundamento del discurso historiográfico arquitectónico, y de determinar su pertinencia para el conocimiento científico de nuestra realidad. (Jara, 1991, pp. 4-5)

Wiley Ludeña (1997) explora las ideas que se suscitan detrás de la arquitectura en relación a los otros aspectos de la realidad social y material. Sostiene que la historia de las ideas en arquitectura debe verse en el marco de las relaciones entre estructura económica y superestructura. En este sentido, las ideas tienen una especificidad y autonomía relativa con la realidad.

...una aproximación a una historia de las ideas que, en arquitectura, como en otras áreas, debería ser evaluada en el marco de las complejas relaciones tejidas en el Perú entre la evolución de su estructura económica y la superestructura correspondiente. La esfera de las ideas [acota Ludeña] no puede ser asumida como una formación autónoma al margen de los otros aspectos de la realidad social y material. Tampoco es una formación que se constituye como un reflejo automático o mecánico de la base económica productiva. Entre la base y la superestructura existe una multitud de mediaciones por las cuales la esfera de las ideas mantiene en cierto modo una especificidad y autonomía relativa con la base. (Ludeña, 1997, p. 18)

Establece tres momentos en el estudio de la teoría de la arquitectura en el Perú: el de la conciencia oligárquico-burguesa, el discurso teórico sobre los supuestos marxistas del análisis de la realidad y el momento actual. Caracteriza a cada uno de ellos y determina representantes de cada momento. Su análisis alcanza la última década del siglo pasado (Figura 9).

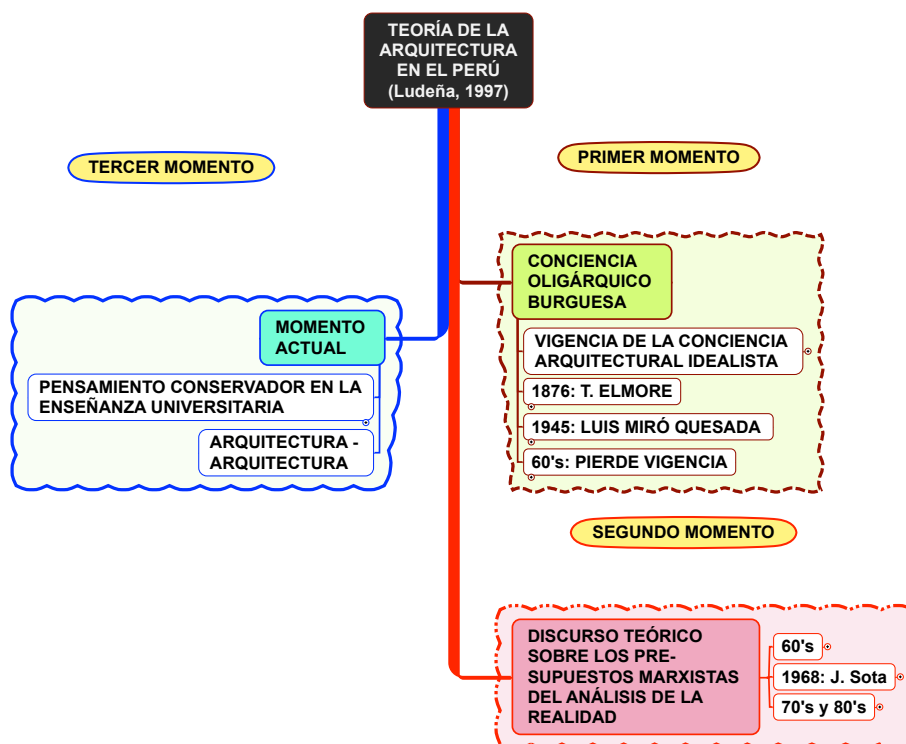


Figura 9. Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX. Teoría de la arquitectura en el Perú. Momentos de las ideas. Fuente: Elaboración propia sobre la base de Ludeña, 1997.

Elio Martuccelli (2000) presenta en *Arquitectura para una ciudad fragmentada* una visión de la arquitectura limeña desde una perspectiva sociohistórica y desde otra que parte del hecho u objeto arquitectónico. También existe en la propuesta de Martuccelli un interés por la identidad nacional observable en la arquitectura limeña que no se limita a una mera enumeración cronológica de las obras y estilos arquitectónicos.

El objetivo general de la investigación es presentar una visión de la arquitectura limeña a través del análisis de dos niveles esenciales. Por un lado, y desde una perspectiva marcadamente socio-histórica, nos interesa poner de relieve los contornos de reflexión que sobre la identidad nacional son observables en la arquitectura limeña. Es lo que denominaremos el problema de la conciencia arquitectónica. Por el otro lado, y desde una perspectiva de análisis del hecho arquitectónico propiamente dicho, nos abocaremos a presentar sus principales dimensiones y a través de la evolución de éstas dar cuenta de la historia de la arquitectura limeña... En otros términos, se trata de lograr una reflexión sobre la evolución de la arquitectura en Lima que no se limite a una mera enumeración cronológica de obras y de estilos arquitectónicos. (Martuccelli, 2000, pp. 13-14)

Sobre la historiografía de la arquitectura contemporánea en el Perú, Martuccelli sostiene que las historias de la arquitectura escritas por arquitectos han mostrado mayor interés en los edificios mismos. Hay en ellas un enfoque descriptivo y una visión tradicional y formalista de la historia. También descubre una posición que lee las dimensiones sociales de la obra arquitectónica. En ambas posiciones ve una historia que pertenece a otra más vasta y en la cual participa. En una ve el estilo como una sucesión ordenada de expresiones y en otra como un factor de dominación y control de la ciudad.

Las historias de la arquitectura escritas por arquitectos han mostrado, por lo general, mayor atención e interés por los edificios mismos... Otros, en el Perú, se han dedicado a momentos históricos determinados de su arquitectura, escogiendo horizontes y culturas entre los muchos siglos que anteceden a la llegada europea o bien temas de la etapa virreinal. Para la época de la investigación que nos ocupa habría que mencionar a José García Bryce, que se ha encargado de la etapa republicana, siglos XIX y XX. Del momento contemporáneo han escrito Juan Gunther, Frederick Cooper, Juan Villamón, Augusto Ortiz de Zevallos, Pedro Belaúnde, Reynaldo Ledgar, Wiley Ludeña y José Beingolea, entre otros.

...Estos son, entonces, los antecedentes de historias ya escritas en los que la obra arquitectónica ha tendido, básicamente, a ser analizada de dos maneras disímiles y por momentos opuestas.

La primera, bien reflejada en el trabajo de ciertos arquitectos, propone una periodificación de la arquitectura peruana en la cual la sucesión de estilos y la relación de “escuelas” arquitectónicas detenta el rol principal.

Cronología de obras “importantes” y polémicas estilísticas sellan lo esencial de este tipo de reflexión. Como ejemplos paradigmáticos, en lo que corresponde... bien pueden citarse los libros ya mencionados de Héctor Velarde y de José García Bryce, a los que debió sumarse otro de Emilio Harth-Terré, encargado oficialmente de elaborarlo hacia la década del treinta, y que no logró concretarse. Estos libros ostentan, además carencias lógicas por tratarse de trabajos generales. En el libro al que nos referimos del segundo autor hay, a diferencia del primero, una ligera mención en lo que es la segunda mitad del siglo XX a la arquitectura popular. Pero, en el fondo, ambos insisten en un enfoque esencialmente descriptivo de edificios singulares y a una visión tradicional y formalista de nuestra historia. La otra manera de leer los sucesos, al contrario, insiste en las dimensiones sociales de la obra arquitectónica, subrayando todo lo que ésta debe al contexto político y económico, a las influencias diversas de los diferentes actores sociales en el uso que cada uno de ellos realiza del espacio urbano. Roberto Segre podría ser, para el caso latinoamericano, exponente de lo que es el uso del marxismo como método de análisis de la historia de la arquitectura. Dentro de esta manera de interpretar las cosas, también la arquitectura peruana ha sido vista por algunos como un ejemplo particular de una historia social más vasta, de la cual depende, y en la cual participa. Aquí, los estilos arquitectónicos, cuando son evocados, lo son en tanto que manifiestan lógicas disímiles de dominación y de control de la ciudad por grupos sociales, más que una sucesión relativamente autónoma de problemáticas propiamente arquitectónicas. (Martuccelli, 2000, pp. 23-25)

Finalmente, acota que la historiografía de la arquitectura en el Perú es incompleta, adjetivo que resulta poco pertinente por el carácter inacabado que tiene la historia y por ser una manifestación de los conflictos ideológicos en juego. La historia se construye día a día. Tendenciosa sería una característica de todas las historias, los grupos sociales construyen sus historias para buscar y consolidar su reconocimiento. “La historia sobre arquitectura peruana y limeña, en cualquiera de sus vertientes, es incompleta, y en ambos casos, tendenciosa, llena de repetición y de olvidos: algo que ningún historiador está libre” (Martuccelli, 2000, p. 25).

Las causas se pueden encontrar en la débil autonomía y presencia de la arquitectura en el Perú justamente porque no se ha consolidado una sola identidad nacional como pretendieron los modernos. Es más, eso sería imposible habiendo en el Perú diversidad de nacionalidades. Aunque causas aparentes o causas formales las que existen sobre la identidad arquitectónica en el Perú, su verdadera causa final es la propia identidad del Perú como Estado nación que no es una sola. En consecuencia, la historia de la arquitectura peruana no podría escribirse como una sucesión ordenada de modelos y escuelas porque estas además son copiadas de otros contextos.

...la porosidad y por momentos débil autonomía que como hecho concreto ha tenido [la arquitectura en el Perú] y por el otro, la débil presencia de verdaderas escuelas arquitectónicas... es difícil escribir una historia de la arquitectura peruana a través de una sucesión crítica de modelos y escuelas. (Martuccelli, 2000, p. 26)

Sobre el enfoque de la historia para el siglo XX, Martuccelli sostiene que debe ser multidimensional.

La amplitud de factores que hay que considerar para analizar este siglo nos hace llegar a una visión histórica que no puede ser ni unilateral ni unidimensional: la vida es por lo general más compleja que los mismos enfoques que tratan de entenderla; la historia, como la vida, debe ser multidimensional. (Martuccelli, 2000, p. 27)

Syra Álvarez (2006) sostiene que después de 1945 se difunde ampliamente la idea de la arquitectura moderna en el ejercicio profesional y se vincula al ámbito académico. Destaca el rol de la Agrupación Espacio en la enseñanza de la arquitectura moderna aunque valdría la pena destacar las carencias o distorsiones de esta agrupación: la abstracción como método de análisis y la consecuente desvinculación del objeto arquitectónico del contexto social.

Aun cuando en el Perú se puede registrar ejemplos aislados y valiosos de arquitectura moderna antes de la segunda guerra mundial, recién después de 1945 se afianza y se difunde ampliamente la idea de la arquitectura moderna en el ejercicio profesional y, lo que es más importante, su vinculación con el ámbito académico. Es importante señalar el rol que tuvo la Agrupación Espacio formada en 1947 por un grupo de arquitectos, artistas e intelectuales... es oportuno recalcar que su conformación, un año después de la reforma de 1946, reafirmó la dirección de la enseñanza en la arquitectura moderna. Este movimiento se manifestó siempre en contra del eclecticismo practicado en la arquitectura local y rechazó por tanto el estilo académico y neocolonial, entre otros. Coincidió que fueran parte de este grupo arquitectos extranjeros o con estudios en universidades extranjeras que tuvieron una destacada labor profesional y que ingresaron a la docencia al nuevo Departamento de Arquitectura. (Álvarez, 2006, p. 27)

La vinculación de la arquitectura moderna en el Perú con el ámbito académico es lo novedoso del planteamiento de Syra Álvarez, pues abre una nueva perspectiva para estudiar el movimiento moderno en la arquitectura.

Se cubre los siguientes períodos: 1) la formación a través de la práctica, desde el siglo XIX hasta 1910; 2) entre las Bellas Artes y la Ingeniería (1910-1930); 3) eclecticismo y afirmación del proyecto (1931-1945); 4) inicios de la enseñanza moderna en arquitectura (1946-1955).

En suma, la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú presenta diferentes características según el objeto estudiado: períodos de la arquitectura frecuentemente dividida según el régimen político-social inca, colonial o republicano; historias de vida y las obras de arquitectos importantes; estilos arquitectónicos; tipologías arquitectónicas; obras; teoría de la arquitectura e ideas; y formación profesional.

Lo que hasta el momento ha quedado pendiente es un estudio sobre las historias escritas de la arquitectura moderna en el Perú aun cuando existe un importante trabajo de Fernando Jara sobre la historiografía arquitectural de José García Bryce. Las carencias, limitaciones, discrepancias y empirismos serían un pretexto para estudiar la historia escrita, tarea que se propone emprender.

2.1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Las verdades definitivas de la historiografía positivista pertenecen al pasado. Como dice François Furet (como se citó en Santana y Pérez, 1979), la historia serial, y lo mismo podríamos afirmar sobre las demás corrientes que tienen vigencia actual entre los historiadores, es una historia-problema, no una historia-narración.¹⁷ Aun cuando existe la voluntad de trabajar con nuevas ideas, existen ciertos problemas prácticos, técnicos y de organización, como por ejemplo, el alto costo de las investigaciones cuantificadas, el escaso entrenamiento de los investigadores aún en materias elementales como la estadística, el pequeño número de instituciones que apoyan esfuerzos individuales o de equipo, y la organización, disposición y acceso a las fuentes documentales.

Se debe reconocer el avance de la historia social, la historia económica, la historia demográfica, la historia de las mentalidades colectivas, las interesantes investigaciones cuantitativas sobre movimientos sociales o la historia de las ideas.

Aunque no se podría hablar de una evolución propiamente dicha en la historia, porque habría que plantear el marco en el cual se haría, sí se puede percibir tendencias implicadas en dichos cambios. Es factible que la asimilación progresiva de la historia al campo de las ciencias nomotéticas esté realmente presente en la trayectoria de esta disciplina.¹⁸ Desde otra perspectiva, hay quienes afirman que alrededor de los años treinta del siglo pasado un nuevo concepto de historia, la *historia total*, nació de la confluencia de tres vertientes teóricas: la escuela de Annales, el materialismo histórico, y la metodología cuantitativa y serial.

A finales de los años veinte del siglo XX comenzaba a gestarse una profunda revolución historiográfica que para muchos críticos significó la aparición de la historia plenamente científica. Según Pierre Chaunu la historia científica nació entre 1929 y el comienzo de los años treinta, a causa de la angustia, la miseria de aquellos tiempos y la atmósfera dolorosa provocada por una crisis de enormes dimensiones y de repercusiones infinitas. Pero la aparición de esta nueva ciencia histórica provino de una triple confluencia: un movimiento académico protagonizado en Francia por un grupo de historiadores profesionales, que constituyó la Escuela de Annales; la asimilación de la teoría marxista del materialismo histórico, con su concepto de interdependencia de los fenómenos sociales; y la incorporación de la metodología cuantitativa y serial, a partir del diálogo establecido por la historia con la teoría económica y con el resto de las ciencias sociales (como la geografía, la demografía, la sociología y la antropología). Nació así el concepto de la *historia total*, que condicionó decisivamente el quehacer de los historiadores durante todo el siglo XX. (Ramos Medina, 2012, pp. 251-252)

Ya es de amplio conocimiento que la historia de la arquitectura moderna en un inicio ha servido para legitimar la prédica del movimiento moderno, sobre todo en sus más destacados historiadores: Sigfried Giedion (1888-1968), Nikolaus Pevsner (1902-1983), Bruno Zevi (1918-2000), Henry-Russell Hitchcock (1903-1987), Gustav Adolf Platz (1881-1947), Peter Reyner Banham (1922-1988) y Leonardo Benévolo (1923-2017). Después ha caído en un vacío teórico y práctico que impide su relación con los acontecimientos sociales. De las largas duraciones ha pasado al tiempo corto sin establecer acercamientos metodológicos con las medianas duraciones. A su vez, la historia de la arquitectura moderna en el Perú, ha tenido un discurso basado en la modernidad centroeuropea, tomándola como base para la interpretación del fenómeno histórico de la arquitectura peruana. Sin embargo, investigaciones recientes en otros campos del conocimiento humanístico, como la de Renato Ortiz (2000), sugieren la posibilidad de pensar en modernidades diferentes, en procesos diferentes y para nada sincrónicos. En este mismo sentido Wallerstein¹⁹ (2006) añade que la idea del desarrollo lineal planteado por Rostow²⁰ es falaz y por ende no existe un antes y después en las etapas que conducen al anhelado desarrollo.

En esta particular perspectiva, el estado de la historia de la arquitectura y en particular la arquitectura moderna en el Perú sugiere una tarea que aún queda pendiente, el ser reinterpretada y reestudiada, sabiendo además que el instrumental no solo debe recurrir a la historia del arte, sino también al análisis de la sociedad peruana, caracterizada a través del tiempo como una sociedad de clases dominada por una oligarquía terrateniente o financiera y por una burguesía industrial de mentalidad seudoliberal.

De otro lado, también la historia de la arquitectura moderna ha estado completamente desligada de la interpretación de la modernidad y arquitectura inca —planteada en el plano pictórico por Fernando de Syszlo²¹ y en la arquitectura por Frederick Cooper (2005)—, una arquitectura ligada al territorio en su faceta económico productiva, cultural y social. Esto es, haber dado la espalda a la organización del territorio, a la estrategia arquitectónica de dominar la agreste geografía del suelo peruano y al arte prehispánico, expresión de su modernidad específica.²²

Una de las premisas fundamentales es que el concepto de **territorio** como objeto de la ciencia urbanística, no puede limitarse a una simple dimensión física (edificios, infraestructura, paisaje, etc.), sino que tiene que comprender necesariamente la dimensión social, es decir al hombre y a la sociedad asentada en aquel territorio... Entendemos con esto que el carácter socio-económico específico de una determinada sociedad, es el agente principal que determina y transforma el modelo de asentamiento, aquel que en última instancia lo caracteriza en sus diferentes aspectos (Staino y Canziani 1984). (Canziani, 1989, pp. 24-25)

Y sobre la necesidad del estudio de la historia para conocer nuestra identidad:

Hoy en día nuestro país vive una profunda crisis estructural que tiene una de sus manifestaciones más impactantes en una problemática urbana explosiva y caótica, a la par que a nivel territorial la contradicción ciudad-campo alcanza dramáticos niveles antagónicos. Cada vez tenemos más conciencia de que esta crisis que vivimos es una de las consecuencias de la ruptura de nuestro desarrollo histórico autónomo, al haber primado desde entonces la razón colonial sobre la razón nacional. Nuestras ciudades y nuestro campo son hoy terribles testigos de este desarrollo deforme. En este sentido, recuperar la información histórica referente a las transformaciones territoriales y al desarrollo del fenómeno urbano, es una tarea imprescindible como parte del complejo proceso de búsqueda de nuestra identidad nacional y de los caminos de transformación de nuestra realidad. (Canziani, 1989, p. 27)

Asimismo, ha quedado establecido entre un sector de los historiadores de la arquitectura moderna en el Perú que las ideas modernas en la arquitectura quedaron definitivamente establecidas con el manifiesto de la Agrupación Espacio;²³ sin embargo, las casas para obreros en Bellavista construidos durante el oncenio de Augusto B. Leguía,²⁴ las Casas de Obreros N° 1, 2 y 3 de Marquina,²⁵ los barrios obreros durante el gobierno de Oscar R. Benavides proyectados por el arquitecto Dammert (1936), la aparición de nuevas tipologías edilicias como el Asilo de San Vicente de Paul (1922), o la Casa Piedra (1929) de Claude-Antoine Sahun²⁶ —una de las obras más modernas del arquitecto—, evidencian en forma temprana nuevas ideas y formas en la arquitectura peruana. En este orden de ideas cabe la pregunta: ¿cuál es la importancia del manifiesto de la Agrupación Espacio en la historia de la arquitectura moderna en el Perú?²⁷

Como hay autores que han estudiado la historia de las ideas sobre la arquitectura en el Perú, tales como Ludeña, quién establece tres momentos durante la República²⁸ u otros como García-Bedoya (2004) que lo ha hecho para la literatura peruana;²⁹ la presente investigación plantea un problema general que luego se descompone en cinco partes, de la siguiente manera:

Problema científico general: Existieron discrepancias teóricas,³⁰ deficiente conocimiento, distorsiones, empirismos aplicativos y limitaciones en la visión de los arquitectos que hicieron la historia de la arquitectura moderna en el Perú.³¹

Preguntas sobre la primera parte del problema: Discrepancias Teóricas.³²

¿Existió un planteamiento teórico, tal que la historia de la arquitectura moderna se analizó desde la historia del arte, que consideren algunos se debió aplicar; mientras que otros propugnaron aplicar otros planteamientos teóricos, tal que reformularan los instrumentos historiográficos y fueran más adecuados para su comprensión y análisis que supere el enfoque anterior?

¿Qué otros planteamientos teóricos se plantearon pero no se aplicaron en la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Algún debería ser]

¿Qué planteamientos teóricos se aplicaron en la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Es]

¿Existieron discrepancias entre los planteamientos teóricos planteados y aplicados en la arquitectura moderna en el Perú? [Diferencia negativa]

¿Cuáles fueron las discrepancias entre los planteamientos teóricos planteados y aplicados en la historia de la arquitectura en el Perú? [Identificar o nombrar esa diferencia negativa]

¿Cuáles fueron las causas de esas discrepancias? [Precisar lo desconocido o aún no solucionado de esa parte del problema, las causas de las diferencias]

Preguntas sobre la segunda parte del problema: Deficiencias.

¿En las actividades, tareas o acciones que se desarrollaron para lograr los objetivos de la historia de la arquitectura moderna escrita en el Perú se cometieron fallas o errores que dificultaron sus logros?

¿Qué objetivos tuvo la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Algún debería ser]

¿Qué se hizo para lograr esos objetivos? [Es]

¿Existieron deficiencias en el hacer la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Diferencia negativa]

¿Si existieron deficiencias, cuáles fueron? [Identificar o nombrar esa diferencia negativa]

¿Cuáles fueron las causas de esas deficiencias? [Precisar lo desconocido o aún no solucionado de esa parte del problema, las causas de las diferencias]

Preguntas sobre la tercera parte del problema: Distorsiones.

¿Fueron los objetivos de la historia de la arquitectura moderna en el Perú bien entendidos y transmitidos adecuadamente a la sociedad?

¿Cuáles fueron los objetivos de la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Algún debería ser]

¿Se entendieron y transmitieron bien los objetivos de la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Es]

¿Existieron distorsiones entre los objetivos entendidos y transmitidos en historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Diferencia negativa]

¿Si existieron distorsiones, cuáles fueron? [Identificar o nombrar esa diferencia negativa]

¿Cuáles fueron las causas de esas distorsiones? [Precisar lo desconocido o aún no solucionado de esa parte del problema, las causas de las diferencias]

Preguntas sobre la cuarta parte del problema: Empirismos aplicativos.

¿Existe algún concepto, método o técnica en la historia de la arquitectura moderna en el Perú que difiera de sus planteamientos teóricos?

¿Cuáles fueron los conceptos, métodos y técnicas de los planteamientos teóricos aplicados en la arquitectura moderna en el Perú? [Algún debería ser]

¿Cómo se han aplicado los conceptos, métodos y técnicas de los planteamientos teóricos usados en la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Es]

¿Existió desconocimiento o mala aplicación de los conceptos, métodos y técnicas de esos planteamientos teóricos? [Diferencia negativa]

Si se adoleció de empirismos aplicativos ¿cuáles fueron, a quiénes y en qué medida les afectó? [Identificar o nombrar esa diferencia negativa]

¿Cuáles fueron las causas de esos empirismos aplicativos? [Precisar lo desconocido o aún no solucionado de esa parte del problema, las causas de las diferencias]

Preguntas sobre la quinta parte del problema: Limitaciones.

¿Dados los objetivos de la historia de la arquitectura moderna existieron topes externos que dificultaron el logro de esos objetivos?

¿Cuáles fueron los objetivos de la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Algún debería ser]

¿Qué se hizo para alcanzar aquellos objetivos de la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Es]

¿Existieron topes externos que limitaron alcanzar los objetivos planteados para la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Diferencia negativa]

¿Si existieron limitaciones, cuáles fueron y en qué medida afectaron los objetivos de la historia de la arquitectura moderna en el Perú? [Identificar o nombrar esa diferencia negativa]

¿Cuáles fueron las causas de esas limitaciones? [Precisar lo desconocido o aún no solucionado de esa parte del problema, las causas de las diferencias]

2.1.3 JUSTIFICACIÓN

La investigación permitirá discutir viejos y nuevos problemas en la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú, útiles en el campo académico y en la práctica arquitectónica.

Sería un aporte para la sociedad en la medida que permita esbozar un estudio de cómo se escribió la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

La investigación espera contribuir a lo estudiado respecto del conocimiento actual de la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú.

Su valor sería desvelar las perspectivas y concepciones teóricas, el instrumental metodológico y la fundamentación de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

Su utilidad metodológica apuntaría al desarrollo de procesos alternativos en la investigación histórica de la arquitectura moderna en el Perú.

2.1.4 ALCANCES Y LÍMITES

La investigación se plantea como objeto de estudio, la historia escrita sobre la arquitectura moderna en el Perú y cómo los arquitectos han hecho estas historias. Es decir, la historia será analizada a través de las ideas plasmadas en escritos. Sus alcances temporales van desde los primeros años del siglo XX hasta mediados de la centuria, cuando los paradigmas modernos entran en tela de juicio y se evidencian otras corrientes de pensamiento en la sociedad peruana. En cuanto al ámbito geográfico, se ubica en el Estado nación y en cuanto a las ideas, se sitúan en la modernidad. Teniendo esto en cuenta, los documentos escritos sobre historia de la arquitectura moderna en el Perú son los límites físicos de la investigación.

2.2 DEFINICIÓN DE OBJETIVOS

Objetivo general: La presente investigación pretende analizar la historia de la arquitectura moderna en el Perú en la visión de los arquitectos; con respecto a un marco referencial que integre la modernidad, la sociedad, la arquitectura y la historia de la arquitectura; mediante un análisis predominantemente cualitativo, con el propósito de identificar las causas de cada parte del problema; de tal manera que tengamos base para proponer lineamientos, criterios, pautas y recomendaciones para el estudio de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

Objetivo específico A: Ubicar, seleccionar y presentar resumidamente la modernidad en la formación del capitalismo, grado de industrialización y proceso de globalización; la sociedad representada por los gremios relacionados, las políticas de Estado y la formación de la burguesía nacional; la arquitectura en su tipología, estilos y aspectos constructivos; y la historia de la arquitectura moderna en el Perú directamente relacionada con los períodos de estudio, las fuentes y la temática historiográfica.

Objetivo específico B: Describir la historia de la arquitectura moderna en el Perú en sus partes o variables más importantes, tales como planteamientos teóricos, tendencias historiográficas, métodos y técnicas.

Objetivo específico C: Comparar, mediante un tipo de análisis predominantemente cualitativo, cada parte o variable de la situación actual de la historia de la arquitectura moderna en el Perú; con respecto a cada parte o variable del marco referencial.

Objetivo específico D: Identificar las causas de las discrepancias teóricas, deficiente conocimiento, distorsiones, empirismos aplicativos y limitaciones conceptuales y metodológicas en la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

Objetivo específico E: Proponer nuevos campos de estudio en la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

2.3 HIPÓTESIS

Siguiendo la metodología planteada por Caballero Romero (2009) en su Anexo 4, se ha planteado la matriz de la Tabla 1.

2.3.1 HIPÓTESIS GLOBAL

La historia de la arquitectura moderna en el Perú adoleció de limitaciones, discrepancias teóricas, distorsiones, empirismos aplicativos y deficiencias que afectaron el desarrollo de la historiografía moderna; por desconocer la formación del capitalismo en el Perú, el grado de industrialización y el proceso de globalización de la economía, o por no considerar en su análisis variables de la sociedad tales como los gremios relacionados, las políticas de Estado y la formación de una burguesía nacional o por no considerar en forma concurrente la tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos o por no emplear criterios adecuados de la historia de la arquitectura como los períodos de estudio, las fuentes de información y la temática historiográfica.

2.3.2 SUBHIPÓTESIS A

El hecho de no haber establecido correctamente los períodos de estudio, no haber usado otras variantes de la temática historiográfica, o haber destacado únicamente los estilos arquitectónicos, o por no tomar en cuenta las políticas de Estado, o no haber estudiado la formación de una burguesía nacional, o por no haber establecido la relación entre la arquitectura moderna y el grado de industrialización o no considerar el proceso de globalización de la economía y sus secuelas; explica y está relacionado causalmente con las limitaciones que afectaron negativamente a los planteamientos teóricos necesarios para el estudio de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

2.3.3 SUBHIPÓTESIS B

El hecho de no haber examinado exhaustivamente las fuentes de información o reducido la temática historiográfica, o usado desintegradamente la tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos de la arquitectura, o no haber tomado en cuenta las políticas de Estado o el proceso de globalización; está relacionado causalmente y explica las tendencias historiográficas fundadas en los diferentes planteamientos que algunos arquitectos propugnaron y aplicaron, a los que se han denominado discrepancias teóricas.

2.3.4 SUBHIPÓTESIS C

El hecho de no haber tomado en cuenta la variedad de la temática historiográfica, o el haber incidido principalmente en una actitud purosibilista traducida en los estudios de los estilos arquitectónicos, o no haber tomado en cuenta el proceso de formación del capitalismo en el Perú o el proceso de globalización; explica y está relacionado causalmente con las distorsiones que afectan negativamente los métodos que se han venido usando en el estudio de la historia de la arquitectura en el Perú.

2.3.5 SUBHIPÓTESIS D

El hecho de no haber tomado en cuenta las políticas de Estado, o la formación de una burguesía nacional, o no haber tomado en cuenta el grado de industrialización del país, o el proceso de globalización de la economía; explica y está relacionado causalmente con los empirismos aplicativos que afectaron en forma negativa a las técnicas historiográficas en el sentido que no fueron pertinentes para el análisis de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

2.3.6 SUBHIPÓTESIS E

Las deficiencias en el estudio de la historia de la arquitectura moderna en el Perú debidas al análisis predominante de los estilos arquitectónicos, o a no involucrar a los gremios relacionados, o políticas de

Estado, o formación de una burguesía nacional, o no haber tenido en cuenta el grado de industrialización del país, o el proceso de globalización de la economía; afectaron negativamente los métodos usados hasta la fecha.

2.4 METODOLOGÍA

2.4.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Por su propósito fundamental esta investigación es teórica, pura o básica. Por su función científica es explicativa.

Es teórica, porque está dirigida hacia un fin netamente cognoscitivo, repercutiendo en unos casos en correcciones, y en otros en perfeccionamiento de los conocimientos, pero siempre con un fin eminentemente perfectible de ellos.

Es explicativa, porque trasciende o supera los niveles exploratorios y descriptivos, que usa para llegar al nivel explicativo. Además de responder a la pregunta ¿cómo es la realidad? que es descriptiva, trata de responder a la pregunta ¿porqué es así la realidad que se investiga?

Es causal, porque mediante el cruce de variables del problema, la realidad y el marco referencial, plantea subhipótesis y luego una hipótesis global integradora, que busca encontrar las causas de las partes del problema.

2.4.2 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.4.2.1 ALCANCES DE LA INVESTIGACIÓN

Lo constituyen todos los datos de los dominios de todas las variables que se cruzan en las subhipótesis a contrastar y que son los planteamientos teóricos, tendencias historiográficas, métodos y técnicas; períodos de estudio, fuentes de información, temática historiográfica, tipología, estilos arquitectónicos, aspectos constructivos, gremios relacionados, políticas de Estado, formación de una burguesía nacional, formación del capitalismo en el Perú, grado de industrialización, proceso de globalización; limitaciones, discrepancias teóricas, distorsiones, empirismos aplicativos y deficiencias.

2.4.2.2 OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio es la historia de la arquitectura moderna en el Perú en la visión de los arquitectos. Los arquitectos que se ha seleccionado, según criterios de pertinencia, influencia y por el método de las generaciones, planteado por Ortega y Gasset (1933) y Julián Marías (1949), son los que figuran en el Tabla 2 “Arquitectos según generaciones cuya obra historiográfica ha sido estudiada”.

2.4.2.3 TÉCNICAS, INSTRUMENTOS E INFORMANTES O FUENTES Y VARIABLES A LAS QUE SE APLICARÁ CADA INSTRUMENTO

La investigación trata de analizar la historia de la arquitectura moderna en el Perú en la visión de los arquitectos. Para el efecto se ha determinado el universo de la investigación en el ítem precedente aplicando el método histórico de las generaciones planteado por Julián Marías (1949). Para el análisis de contenido se aplicarán los criterios de exhaustividad, representatividad, homogeneidad y pertinencia. Las técnicas que se usarán serán: el análisis documental, la observación de campo y la entrevista. Los instrumentos serán: las fichas resumen, el protocolo de observación y la entrevista. Las fuentes o informantes serán libros especializados, documentos oficiales, el propio investigador y los historiadores. Para la aplicación de las técnicas e instrumentos a las variables, ver Tabla 3.

2.4.2.4 VARIABLES DE ESTUDIO

En esta investigación se requiere obtener los datos de los dominios de las siguientes variables:

VARIABLES DEL MARCO REFERENCIAL. [Variables independientes o causas mayoritarias]

De la historia de la arquitectura: períodos de estudio, fuentes de información y temática historiográfica.

De la arquitectura: tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos.

De la sociedad: gremios relacionados, políticas de Estado y formación de una burguesía nacional.

De la modernidad: formación del capitalismo, grado de industrialización y proceso de globalización.

VARIABLES DE LA REALIDAD. [Variables intervinientes o causas minoritarias]

Planteamientos teóricos, tendencias historiográficas, métodos y técnicas.

VARIABLES DEL PROBLEMA. [Variables dependientes o efectos o consecuencias]

Limitaciones, discrepancias teóricas, distorsiones, empirismos aplicativos y deficiencias. Sobre la relación entre las variables para formular las subhipótesis, ver Tabla 1.

2.4.2.5 RECOLECCIÓN DE DATOS

La técnica de análisis documental que utiliza como instrumento de recolección de datos de las fuentes documentales, las fichas textuales de resumen, recurriendo a fuentes como libros especializados, documentos oficiales y la información de internet. Esta técnica se aplicará para obtener los datos de los dominios de las variables: planteamientos teóricos, periodos de estudio, temática historiográfica, políticas de Estado, formación de una burguesía nacional, grado de industrialización, proceso de globalización, fuentes de información, tipología, métodos, formación del capitalismo, técnicas y gremios relacionados. Las fuentes serán los libros especializados y los documentos oficiales. Esta técnica también utilizará el Análisis de Contenido.

La técnica de la observación de campo que utiliza como instrumento de recolección de datos de campos un protocolo o guía de observación que se aplicará para obtener los datos de los dominios de las variables estilos arquitectónicos y aspectos constructivos. El informante es el propio investigador.

La técnica de la entrevista que utiliza como instrumento para recopilación de datos de campo una guía de entrevista recurriendo a informantes como los historiadores de la arquitectura moderna en el Perú.

i) ANÁLISIS DE CONTENIDO

Los datos se coleccionarán según dos procesos: la codificación y la categorización. Entiéndase por codificación, al proceso por el que los datos brutos son transformados sistemáticamente y agregados en unidades que permiten una descripción precisa de las características pertinentes del contenido.

ii) PROCESAMIENTO DE LA INFORMACIÓN

Los datos obtenidos mediante la aplicación de las técnicas e instrumentos antes mencionados serán incorporados a programas computarizados tales como los aplicativos de MS Office. Se elaborarán fichas de estudio, mapas conceptuales y mapas mentales.

iii) ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Se formularán apreciaciones objetivas respecto a la información presentada en los resúmenes del análisis documental.

Las apreciaciones directamente relacionadas con cada subhipótesis se usarán como premisas para contrastar dicha subhipótesis.

El resultado de la contrastación de cada subhipótesis dará base para formular una conclusión parcial.

Se tendrá cinco variables del problema, cinco subhipótesis y cinco conclusiones parciales. Los resultados de las contrastaciones de las subhipótesis se usarán a su vez como premisas para contrastar la Hipótesis Global.

El resultado de la contrastación de la hipótesis global proporcionará la base para formular la Conclusión General.

Cada resultado de una contrastación que puede ser: a) prueba total, b) disprueba total, y c) prueba y disprueba parciales; serán considerados al formular las conclusiones parciales o generales.

Las conclusiones fundamentarán las recomendaciones que se desprendan de esta investigación.

Tabla 1. Matriz para plantear subhipótesis y la hipótesis global factual explicativa con el llenado completo (Anexo 4 del Plan de Tesis).

FACTOR ~X: PROBLEMA Discrepancias teóricas; deficiente conocimiento; distorsiones; empirismos aplicativos y limitaciones en la historia de la arquitectura moderna en el Perú.	FACTOR A: REALIDAD Situación actual de la historia de la arquitectura moderna en el Perú	FACTOR ~B: MARCO REFERENCIAL												Fórmulas de las sub-hipótesis
		Historia de la Arquitectura			Arquitectura			Sociedad			Modernidad			
		~B ₁	~B ₂	~B ₃	~B ₄	~B ₅	~B ₆	~B ₇	~B ₈	~B ₉	~B ₁₀	~B ₁₁	~B ₁₂	
~X ₁ = Limitaciones	A ₁ = Planteamientos Teóricos	1		1		1			1	1		1	1	a: ~X ₁ ; A ₁ ; ~B ₁ ; ~B ₃ ; ~B ₅ ; ~B ₈ ; ~B ₉ ; ~B ₁₁ ; ~B ₁₂
~X ₂ = Discrepancias Teóricas	A ₂ = Tendencias Historiográficas		1	1	1	1	1		1				1	b: ~X ₂ ; A ₂ ; ~B ₂ ; ~B ₃ ; ~B ₄ ; ~B ₅ ; ~B ₆ ; ~B ₈ ; ~B ₁₂
~X ₃ = Distorsiones	A ₃ = Métodos			1		1					1		1	c: ~X ₃ ; A ₃ ; ~B ₃ ; ~B ₅ ; ~B ₁₀ ; ~B ₁₂
~X ₄ = Empirismos aplicativos	A ₄ = Técnicas								1	1		1	1	d: ~X ₄ ; A ₄ ; ~B ₈ ; ~B ₉ ; ~B ₁₁ ; ~B ₁₂
~X ₅ = Deficiencias	A ₅ = Métodos					1		1	1	1		1	1	e: ~X ₅ ; A ₅ ; ~B ₅ ; ~B ₇ ; ~B ₈ ; ~B ₉ ; ~B ₁₁ ; ~B ₁₂
Total por variable de ~B		1	1	3	1	4	1	1	4	3	1	3	5	
Total por subfactor de ~B		5			6			8			9			
Prioridades de los subfactores de ~B		4			3			2			1			

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 2. Arquitectos según generaciones cuya obra historiográfica ha sido estudiada.

Nº	ARQUITECTO	NACIMIENTO	PUBLICACIÓN	
		Ciudad / Año	Año	Título
GENERACIÓN FORMATIVA				
1	Héctor Velarde	Lima (1898)	1933	Fragmentos de Espacio
			1932	Lima y la Arquitectura Moderna
			1946	Arquitectura Peruana
			1965	Obras Completas de Héctor Velarde
2	Emilio Harth Terré	Lima (1899)	1931	Arquitectura Moderna
			1937	Sabogal y la arquitectura
			1941	Arquitectura Virreinal y Arquitectura Moderna
			1944	Tendencias de la Arquitectura en el Perú
			1945	Análisis de una Arquitectura Peruana Contemporánea
			1947	Espacio. A propósito de un Manifiesto de Principios Arquitecturales.
			1950	Un Elixer de Arquitectura Moderna
			1963	Una Historia de la Arquitectura en el Perú
GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL				
3	Fernando Belaunde Terry	Lima (1912)	1937	El Arquitecto Peruano
4	Luis Miro Quesada G.	Lima (1914)	1945	Espacio en el Tiempo Introducción a la Teoría del Diseño Arquitectónico
5	José García Bryce	Lima (1928)	1961	150 años de Arquitectura Peruana
6	José Bentín Díez Canseco	Miraflores (1938)	1988	La Arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una Búsqueda de Identidad Nacional.
			1989	Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas.
7	Ramón Gutiérrez	Buenos Aires (1939)	1998	Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX
			2002	Héctor Velarde
GENERACIÓN DEL DEBATE SOCIAL				
8	Juan Villamón Pro	Bellavista – Callao (1940)	1995	La arquitectura moderna en Lima
9	Luis Rodríguez Cobos	Huancayo (1948)	1983	Arquitectura Limeña. Paisajes de una Utopía.
10	Augusto Ortiz de Zevallos	Lima (1949)	1979	Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano.
11	Pedro Belaúnde Martínez	Miraflores (1950)	1988	La arquitectura moderna en el Perú y Le Corbusier.
12	Fernando Jara Garay	Lima (1951)	1991	La historiografía arquitectural de José García Bryce. Una lectura crítica.
13	Manuel Cuadra Kochansky	Lima (1952)	2010	Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX
14	José Luis Beingolea del Carpio	Lima (1954)	1996	Anuario de la Arquitectura Peruana 1996. Tradición, renovación, innovación.
15	Wiley Ludeña Urquiza	Talavera (1955)	1983	Las torres de San Borja o el ocaso de la urbanística.
GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL				
16	Alvaro González Quijano	Lima (1959)	1998	El Alma, el Tiempo, las Cosas. Reflexiones en torno a la modernidad.
17	Luis Solari Lazarte	Nepeña (1960)	1996	Bentín
18	Manuel Ruiz Blanco	San Isidro (1962)	2003	Vivienda colectiva estatal en Latinoamérica 1930-1960
19	Juan Carlos Doblado Tosi	Lima (1963)	1990	Arquitectura peruana contemporánea, escritos y conversaciones
20	Syra Álvarez Ortega	Trujillo (1964)	2003	La formación profesional del arquitecto en el Perú. Antecedentes inicio y desarrollo hasta 1945.
21	Luis Jiménez & Luis Santibáñez	Lima (1967) / Lima (1968)	2005	Rafael Marquina Arquitecto
22	Elio Martuccelli Casanova	Lima (1968)	1996	La modernidad arquitectónica en la Lima de los sesenta.
23	Victor Mejía Ticona	Lima (1976)	2007	Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines. 1897-2007

Fuente: Elaboración propia, 2018.

Tabla 3. Selección de técnicas, instrumentos, informante o fuente para la recolección de datos.

NOMBRE DE LAS VARIABLES	TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN	INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN	INFORMANTE O FUENTE
Planteamientos teóricos	Análisis documental	Fichas de resumen Análisis de contenido	Fuente: libros especializados
Períodos de estudio	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: documentos oficiales
Temática historiográfica	Análisis documental	Fichas de resumen Análisis de contenido	Fuente: libros especializados
Estilos arquitectónicos	Observación de campo	Protocolo de observación	Informante: el propio investigador
Políticas de Estado	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: documentos oficiales
Formación de una burguesía	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: libros especializados
Grado de industrialización	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: documentos oficiales
Proceso de globalización	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: libros especializados
Tendencias historiográficas	Entrevista	Guía de entrevistas Análisis de contenido	Informantes: historiadores
Fuentes de información	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: libros especializados
Tipología	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: documentos oficiales
Aspectos constructivos	Observación de campo	Protocolo de observación	Informante: el propio investigador
Métodos	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: libros especializados
Formación del capitalismo	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: libros especializados
Técnicas	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: libros especializados
Gremios relacionados	Análisis documental	Fichas de resumen	Fuente: documentos oficiales

Fuente: Elaboración propia, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (2012). *El sistema de producción* (Vol. 1). México D. F., México: Editorial Trillas.
- Agrupación Espacio. (1947, 15 de mayo). Expresión de Principios de la “Agrupación Espacio”. *El Comercio*.
- Álvarez, S. (2006). *La Formación en Arquitectura en el Perú: Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Arnold, D. (2006). Preface. En D. Arnold, E. Altan Ergut y B. Turan Özkaya, *Rethinking Architectural Historiography* (pp. xv-xx). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Bayón, D. & Gasparini, P. (1977). *Panorámica de la arquitectura latino americana*. Barcelona, España: Editorial Blume.
- Bentín Diez Canseco, J. (1989). *Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, Perú: Índice Editores Asociados S.A.
- Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México D. F., México: Editorial Gustavo Gili.
- Bullrich, F. (1969). *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* (1ra ed. en español). Barcelona, España: Editorial Blume.
- Burke, P. (2003). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En *Formas de hacer historia* (J. Gil Aristu & F. Arribas, Trans.) (2 ed.). Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Caballero Romero, A. (2009). *Innovaciones en las guías metodológicas para los planes y tesis de maestría y doctorado* (2da ed.). Lima, Perú: Instituto Metodológico Alen Caro.
- Canziani Amico, J. (1989). *Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del Antiguo Perú*. Lima, Perú: Ediciones Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- Cárdenas, E. (2004). Teoría y Estrategias Historiográficas. *Con Criterio*, XXV(1), 7-11.
- Carr, E. (2010). *¿Qué es la Historia?*. Barcelona, España: Ariel.
- Cooper Llosa, F. (1967). Seminario sobre Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana. *Amaru*, (4), 88-90.
- Cooper Llosa, F. (2005). *Raíces y actualidad de la arquitectura contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fusco, R. (1992). *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Solá Morales, I. (1995). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Espinoza Soriano, W. (2008). Economía política y doméstica del Tahuantinsuyo. En C. Contreras (Ed.), *Economía Prehispánica* (pp. 315-426). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (10ma ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- García Bryce, J. (1962). 150 años de Arquitectura Peruana. *Cultura Peruana*. (11), 39-51.
- García Bryce, J. (1987). Claudio Sahut. *HUACA*, (1), 62-66.
- García-Bedoya Maguiña, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Giraldo Paredes, H. (2009). El Modelo Nomológico de la Explicación de Carl G. Hempel. *Entramado*, 5(1), 36-47.
- González Carré, E. & Del Pino-Díaz, F. (2013). *Aprender e instruir en los andes* (Vol. 1). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.
- Gutiérrez, R. (1998). *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Hadjinicolaou, N. (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (7ma ed.). México, D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jara Garay, J. (1991). *La historiografía arquitectural de José García Bryce: Una lectura crítica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.

- Jiménez Campos, V. (2000). Rafael Marquina, profesor de arquitectura. *Actas del II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú* (pp. 204-208). Lima, Perú: UNI Proyecto Historia.
- Klarén, P. (2008). *Nación y sociedad en la Historia del Perú* (1ra ed.). Lima, Perú: Instituto de estudios Peruanos.
- Leguía Olivera, E. (2007). *Lima 1919-1930: La Lima de Leguía*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.
- López Rangel, R. (1975). *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Ludeña Urquiza, W. (1997). *Ideas y Arquitectura en el Perú del Siglo XX*. Lima, Perú: Servicios Editoriales Múltiples.
- Marías, J. (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- Martuccelli Casanova, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Murra, J. (2009). *El Mundo Andino: Población, medio ambiente y economía*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)* (G. Cano, trad.). Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Ortega y Gasset, J. (1933). "La idea de la generación". En *Antología del Ensayo*. Recuperado el 2 de enero de 2011 de <https://www.ensayistas.org/antologia/XXE/ortega/ortega2.htm>
- Ortiz de Zevallos, A. (1979). Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano. *Apuntes*, (9), 87-110.
- Ortiz, R. (2000). América Latina: De la modernidad incompleta a la modernidad mundo. En *Nueva Sociedad*. (166), pp. 44-61. Recuperado el 02 de Marzo de 2019, de <http://nuso.org/articulo/america-latina-de-la-modernidad-incompleta-a-la-modernidad-mundo/>
- Pizza, A. (2000). *La Construcción del Pasado*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Protzen, J. (2008). *Arquitectura y Construcción Incas en Ollantaytambo*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ramírez Nieto, J. (2009). *Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939* (Tesis de doctorado). HafenCity Universität-Hamburg Stadtplanung, Hamburgo, Alemania.
- Ramírez, J. (1981). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Ramos Medina, M. D. (2012). El proceso de constitución de la ciencia histórica y la historia moderna. En E. Cantera, *Tendencias historiográficas actuales* (pp. 235-257). Madrid, España: Universitaria Ramón Areces.
- Rodríguez Cobos, L. (1983). *Arquitectura Limeña: Paisajes de una Utopía*. Lima, Perú: Colegio de Arquitectos del Perú.
- Santana Cardoso, C. F. & Pérez Brignoli, H. (1979). *Los Métodos de la Historia*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Segawa, H. (2005). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Segre, R. (1983). Comunicación y participación social. En R. Segre, *América Latina en su arquitectura* (5ta ed.) (pp. 269-299). México, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sobrevilla, D., & Belaúnde Martínez, P. (1994). Prólogo. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 9-14). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Tafari, M. (1997). *Teoría e Historia de la Arquitectura*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Tedeschi, E. (1983). El Medio Ambiente Natural. En R. Segre, *América Latina en su Arquitectura*. México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Toca, A. (1990). *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México D.F., México: Gustavo Gili.
- Tournikiotis, P. (2001). *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Madrid, España: Librería Mairca y Celeste Ediciones.
- Vovelle, M. (2003). *Aproximación a la Historia de las Mentalidades Colectivas*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Waisman, M. (1993). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (2da ed.). Bogotá, Colombia: Escala.

Wallerstein, I. (2006). *Análisis de Sistemas-Mundo: Una introducción*. México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ También puede consultarse Ramírez, J. (1981). *Medios de masa e historia del arte*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

² Ortega y Gasset ha descrito brillantemente las características del hombre-masa.

³ Nicos Hadjinicolaou es profesor de historia del arte en el Departamento de Historia y Arqueología, de la Universidad de Crete, Grecia. Uno de sus libros más conocidos es *Histoire de l'art et lutte des classes* cuya primera publicación corrió a cargo de Maspero, París, 1973.

⁴ Esta es una característica que también encontramos en Segawa, H. (2005). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili S.A.

⁵ La diversidad puede ser considerada como una cualidad, aunque manejada con criterios atingentes. Para un mejor conocimiento de los antecedentes de la diversidad en el antiguo Perú, su cultura y la ocupación del territorio, se recomienda la siguiente bibliografía complementaria: *Arquitectura y Construcción Incas en Ollantaytambo* (Protzen, 2008), *El Mundo Andino. Población, medio ambiente y economía* (Murra, 2009), *Raíces y actualidad de la arquitectura contemporánea* (Cooper Llosa, 2005) y *Economía política y doméstica del Tahuantinsuyo* (Espinoza Soriano, 2008).

⁶ "La obra de arte no está nunca sola, es siempre una relación. Para comenzar: al menos una relación con otra obra de arte. Una obra sola en el mundo no sería ni siquiera entendida como producción humana, sino mirada con reverencia u horror, como magia, como tabú, como obra de Dios o de un brujo, no del hombre. Y hemos padecido ya mucho el mito de los artistas divinos, y divinísimos, en lugar de simplemente humanos. Es, pues, el sentido de apertura que da necesidad a la respuesta crítica. Respuesta que no implica solamente el nexo entre obra y obras, sino entre obra y mundo, sociedad, economía, religión, política y todo cuanto ocurra" (Pizza, 2000, p. 132).

⁷ Para una lectura más amplia sobre el *Einführung* o endopatía (del prefijo endo, hacia adentro, y pathos, sufrimiento o sentimiento), ver literatura especializada.

⁸ Entre 1873 y 1876, Nietzsche publicó separadamente cuatro grandes ensayos, David Strauss: El confesor y el escritor, Sobre el uso y el abuso vital de la Historia, Schopenhauer como educador, y Richard Wagner en Bayreuth (estos cuatro fueron más tardes recogidos y titulados, conjuntamente, Consideraciones intempestivas). Los cuatro ensayos compartían la orientación de una crítica general a la actualidad cultural alemana, en un intento por cambiar su rumbo, que Nietzsche preveía como esencialmente falso y equivocado. En su obra *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida: Segunda Intempestiva* dice lo siguiente: "Pero que la vida necesita el servicio de la historia es algo que debe comprenderse tan claramente como la tesis... de que un exceso de historia daña a lo viviente. En un triple sentido pertenece la historia al ser vivo: le pertenece como alguien que necesita actuar y esforzarse, como alguien que necesita conservar y venerar, y, finalmente, como alguien que sufre y necesita liberarse. A esta trinidad de relaciones corresponden tres maneras de abordar la historia. Así se distinguirá una historia monumental, una anticuaría y una crítica" (Nietzsche, 1874, p. 52).

⁹ Para una revisión más extensa de la relación entre arquitectura e imaginario nacional, ver *Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939*. En Ramírez Nieto, 2009.

¹⁰ Texto traducido al español: ¿Puede la arquitectura tener historia? Pensamos que la arquitectura perdura en el tiempo por su significado, significancia y trascendencia. Frecuentemente aplicamos estos conceptos cuando vemos arquitectura y reconocemos al arquitecto, al estilo. Esta clase de material visual puede tener una existencia autónoma, podemos disfrutar según nuestro gusto independientemente del contexto y de la opinión de otros observadores de diferentes períodos temporales o culturas que observan el mismo objeto pero en diferentes perspectivas. Para que la arquitectura tenga historia no solo debe ser eterna sino también tener una secuencia o evolución, es decir qué historia esperamos tener. Los libros de historia están llenos de eventos del pasado que se presentan como parte de una tendencia hacia un objetivo o como historias de grandes hombres o como épocas de cambio. A pesar que la arquitectura corre por separado de las fuerzas de la historia vemos como la historia ordena nuestra apreciación acerca de la historia de la arquitectura (Arnold, 2006, p. XV).

¹¹ Emilio Harth-Terré, Carlos Williams León, Santiago Agurto, José Canziani Amico, Enrique Guzmán, arquitectos peruanos entre los más conocidos.

¹² En Vovelle, 2003.

¹³ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2017), sustancialismo es una teoría filosófica según la cual la realidad está constituida por entidades sustanciales, oponiéndose así al fenomenismo. Según la Enciclopedia Filosófica symploké se conoce el sustancialismo desde el materialismo filosófico, término que se aplica al pensamiento metafísico por realizar una desconexión (hipóstasis o abstracción) de las materialidades de la symploké en la que están inmersas. El sustancialismo considera sus objetos (Dios, la conciencia, el mundo, etc.) como realidades existentes por sí mismas, desvinculadas de su contexto material. De esa misma fuente, la 'symploké' es el entrelazamiento de las cosas que constituyen una situación (efímera o estable), un sistema, una totalidad o diversas totalidades, cuando se subraya no sólo el momento de la conexión (que incluye siempre un momento de conflicto) sino el momento de la desconexión o independencia parcial mutua entre términos, secuencias, &c., comprendidos en la symploké.

¹⁴ Para una mayor información sobre el concepto de demiurgo, ver literatura especializada.

¹⁵ "Ello parece confirmarse ampliamente en un libro de Émile Durkheim (1858-1917), *La evolución pedagógica en Francia*—que contiene sus clases dictadas en La Sorbona de París en el año universitario 1904-1905, y que fue publicado de manera póstuma en 1938—, cuando propone que la educación y el pensamiento educativo transmiten los ideales de cada una de las épocas a través de los sistemas de enseñanza" (González Carré y Del Pino-Díaz, 2013, p. xii).

¹⁶ Tedeschi realiza un comentario muy esclarecedor sobre la pregunta y la respuesta que plantea García Bryce: ¿hay una arquitectura moderna peruana? (Tedeschi, 1983).

¹⁷ “El rasgo distintivo más importante de la historia serial frente a las demás formas de historia cuantificada consiste en ser una actividad ejercida por historiadores formados en cuanto tales —o que aprendieron a serlo, como E. Labrousse, quién empezó por ser economista— por lo tanto muy atentos a la necesidad de criticar la documentación que se utiliza —sobre todo tratándose de la constitución de series estadísticas relativas a períodos anteriores a la era plenamente estadística, que en ningún caso precedió al siglo XIX—; atentos también al gran peligro de cometer anacronismos, es decir de no respetar debidamente el carácter diferencial de las diversas sociedades, de las distintas épocas” (Santana Cardoso y Pérez Brignoli, 1979, p. 28).

¹⁸ Para una mayor información sobre la nomotética puede revisarse la literatura especializada.

También véase Giraldo Paredes, *El modelo nomológico de la explicación de Carl G. Hempel*, 2009, incluido en la bibliografía del presente trabajo. “El empirismo lógico propuso un método único para todas las disciplinas que pretendieran considerarse ciencia, inspirado en el modelo de la física, Carl Hempel uno de los más importantes exponentes de la filosofía analítica, consideraba que el método podía extenderse a una disciplina tan sui géneris como la historia, este intento unificacionista del método, generó un profundo debate en el que intervinieron otros filósofos de tradición también analítica como William Dray, Michael Scriven y Arthur Danto, quienes defendieron la singularidad del análisis hecho en la historiografía, y la dificultad de establecer leyes generales para el caso de la historia” (Giraldo Paredes, 2009, p. 44).

¹⁹ No existiría una causa final en las metas del desarrollo. Al respecto dice Wallerstein: “La noción de desarrollo, según comenzó a ser utilizado el término a partir de 1945, estaba basada en un mecanismo explicativo familiar, una teoría de estadios. Quienes utilizaban este concepto presuponian que las unidades individuales —‘sociedades nacionales’— se desarrollaban todas fundamentalmente de la misma manera (satisfaciendo así la demanda nomotética) pero a ritmo distinto (reconociendo las diferencias que parecían presentar los estados al presente). ¡Listo! Resultaba entonces posible introducir conceptos específicos para estudiar los ‘otros’ del presente sosteniendo que, tarde o temprano, todos los estados terminarían siendo más o menos lo mismo. Este truco de ilusionismo tenía a su vez un costado práctico. Implicaba que el estado ‘más desarrollado’ podía ofrecerse como modelo para los estados ‘menos desarrollados’, exhortando a estos últimos a embarcarse en cierta suerte de acción mimética que les prometía hallar una mejor calidad de vida y una estructura de gobierno más liberal (‘desarrollo político’) al final del arco iris” (Wallerstein, 2006, p. 24).

²⁰ Para una mayor información ver *Las etapas del crecimiento económico* de W.W. Rostow.

²¹ “Szyszlo sostiene además que el arte prehispánico posee rasgos sorprendentemente modernos y que muchos cuadros coloniales tuvieron un carácter enormemente creador. En cambio, y paradójicamente, el arte republicano fue en su mayor parte verdaderamente “colonial”, en el sentido peyorativo de la palabra, al tener un carácter casi puramente imitativo del arte europeo” (Sobrevilla y Belaúnde Martínez, 1994, p. 10).

²² En Canziani Amico, 1989.

²³ En mayo de 1947, un grupo de jóvenes estudiantes de arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros lideraron a un grupo de intelectuales, arquitectos y artistas. Adoptan el nombre ESPACIO y, a la manera de las vanguardias europeas, lanzan un manifiesto que marcará el inicio de sus actividades y de los cambios que propugnan.

²⁴ En Leguía Olivera, 2007.

²⁵ Las tres primeras casa de obreros se ubican en los Barrios Altos y el Rímac, construidas entre 1928 y 1929 según los autores (Jiménez y Santiváñez, 2005; Huamán y Ruiz Blanco, 1990).

²⁶ “La casa Piedra obedece a un enfoque muy diferente y puede considerarse, desde un punto de vista estilístico, la más moderna de las obras del arquitecto. Su arquitectura es muy decantada y limpia, inadorna como en una casa de Loos, con algo de Perret y tal vez también del Wright de entorno al 1900-1910. Puede también sugerirse la presencia del tema de la fachada de un templo egipcio de la que se hubiera eliminado lo trapezoidal” (García Bryce, 1987).

²⁷ El manifiesto se publicó en el diario *El Comercio* en mayo de 1947 cuando era presidente del Perú José Luis Bustamante y Rivero,

... un independiente político sin partido, que encabezaba una colección frágil y endeble de partidos y agrupaciones —el Frente Democrático Nacional (FDN)- unidos únicamente en su oposición a la persistencia del dominio militar-oligárquico, y en su fe en la necesidad del cambio... En suma, el APRA dominaría el nuevo congreso y no sería una presa fácil de manipular para un Presidente cuya propia base política era, en el mejor de los casos, tenue. (Klarén, 2008, p. 354)

²⁸ El Primer Momento desde 1876 a 1960, corresponde al conjunto de la producción teórica formulada como aval y reflejo intelectual del proyecto arquitectónico-constructivo desarrollado por la llamada República Aristocrática (dominada por la oligarquía agroexportadora), cuanto por los gestores de la modernización capitalista iniciada a partir de la década de los veinte. Este momento corresponde al período que Ludeña denomina *vigencia de la conciencia arquitectural idealista en el marco de la conciencia oligárquico burguesa*. El Segundo Momento de 1960 a 1980, corresponde al desarrollo de un discurso teórico asentado —en distintos grados— sobre los presupuestos marxistas del análisis de la realidad. El Tercer Momento, o Momento Actual (1980 - ¿?) corresponde al período de restauración del pensamiento conservador en la arquitectura peruana, específicamente, en el ámbito de la enseñanza universitaria. Se inicia con el segundo belaundismo, para extenderse hasta la actualidad. Se trata de un estado de ánimo que empieza a expresarse en la vuelta conservadora a la *arquitectura-arquitectura*, prescindiendo de todo referente de orden social, político y económico (Ludeña, 1997).

²⁹ Con el criterio que las periodizaciones cumplen el papel de auxiliar al investigador en sus propósitos, García-Bedoya ha establecido una interesante periodización de la literatura peruana. Una etapa de la autonomía andina hasta 1530 y otra de la dependencia externa desde 1530 hasta el presente. Esta segunda etapa a su vez se compone de: 1) período de imposición del dominio colonial (1530-1580); 2) período de estabilización colonial (1580-1780); 3) período de crisis del régimen colonial (1780-1825); 4) período de la República Oligárquica (1825-1920); y 5) período de crisis del Estado oligárquico (1920-1975) (García-Bedoya, 2004).

³⁰ Limitaciones: cuando el logro de un objetivo se dificulta por topes externos a la realidad en estudio; discrepancias teóricas: cuando algunos conocen y propugnan la aplicación de un planteamiento teórico A y otros hacen lo mismo con un planteamiento teórico B; distorsiones: cuando el logro de un objetivo se dificulta porque consciente o inconscientemente el responsable de entender y transmitirlo, no lo ha entendido bien o lo ha transmitido mal;

empirismos aplicativos: cuando encontramos que un planteamiento teórico que debería conocerse y aplicarse bien, en una parte de la realidad concreta no lo conocen o aplican mal; deficiencias: cuando el logro de un objetivo se dificulta por fallas o errores al hacer lo necesario para lograrlo (Caballero, 2009).

³¹ Para una aplicación de los conceptos usados véase la sección Hipótesis.

³² Se ha adaptado la metodología de Alejandro Caballero (2009) para la formulación interrogativa del problema. Para cada parte del problema se ha considerado las siguientes preguntas: a) referida al primer elemento del criterio de identificación con que se relaciona esa parte (Algún Debería Ser); b) referida al segundo elemento de ese criterio (Es); c) referida al tercer elemento, es decir a la diferencia negativa entre el primer y el segundo elemento ($\neq \sim$); d) referida a identificar o nombrar ese tipo de diferencia negativa; y e) referida a precisar lo desconocido o aún no solucionado de esa parte del problema (Caballero, 2009).

TERCERA PARTE: RESULTADOS

Todos parecieron sentir que allí algo caducaba, tal vez un mundo que por primera vez veían demasiado formal, oscuro, serio y aburrido, honorable, antiguo y tristón. No había sino que mirar a Juan Lucas para ver que los estaba salvando hacia una nueva vida, no sé, sin tantos cuadros de antepasados, sin esos vitrinones, sin estatuas, bustos, sí, sí: querían una casa llena de terrazas, una casa donde uno salga siempre a una terraza y ahí estén Celso y Daniel sirviéndote un refresco, donde lo antiguo sea un adorno adquirido o un recuerdo, no lo nuestro. Susan vio envejecer el palacio en un segundo... (Bryce Echenique, 1999, p. 73).

La dificultad no radica tanto en el desarrollo de nuevas ideas, sino en escapar de las viejas (Proverbio coreano).

Al desprenderse la América de la monarquía española, se ha encontrado semejante al Imperio romano, cuando aquella enorme masa cayó dispersa en medio del Antiguo Mundo. Cada desmembración formó entonces una nación independiente, conforme a su situación o a sus intereses; pero con la diferencia de que aquellos miembros volían a restablecer sus primeras asociaciones. Nosotros ni conservamos vestigios de lo que fue en otro tiempo: no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado (Bolívar, discurso de Angostura, 1819).

CAPÍTULO 3

SITUACIÓN DE LOS PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS, TENDENCIAS HISTORIOGRÁFICAS, MÉTODOS Y TÉCNICAS

Se ha descrito en las partes previas, que los planteamientos teóricos¹, las tendencias historiográficas², los métodos³ y las técnicas⁴ se han dado con la misma forma y contenido que las escuelas de arquitectura de Europa y Norteamérica. Como la historia de la arquitectura moderna estuvo muy ligada a la enseñanza, es a través de ese medio que cumplió la función operativa de promover sus principios, a modo de paradigmas en el diseño y para construir el *corpus* teórico que se requería para enfrentar un problema de carácter arquitectónico.

Pero no se puede sostener que estos planteamientos teóricos, tendencias historiográficas, métodos y técnicas hayan tenido invariablemente esta característica y de manera permanente. Han existido variaciones, conforme iban sucediéndose las generaciones de arquitectos que han ejercido el oficio de historiadores de la arquitectura como veremos en seguida, debido también a la evolución de las ideas y a la evolución de la historia como ciencia social.

También es pertinente decir que la producción historiográfica peruana no resulta tan numerosa y variada. En cuanto al análisis de la arquitectura moderna, a pesar de ser la más estudiada en el país, tampoco se distinguen corrientes de pensamiento que mantengan una relación con esfuerzos precedentes, pocos son los autores que intentan articular una determinada tradición historiográfica.

3.1 LOS PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

La situación de los planteamientos teóricos que se verán en el presente apartado están relacionados a las siguientes variables: Períodos de Estudio, Temática Historiográfica, Estilos Arquitectónicos, Políticas de

Estado, Formación de una Burguesía Industrial, Grado de Industrialización y Proceso de Globalización, según se desprende de la matriz planteada en la Tabla 1 (Sub-hipótesis a).

Los períodos de estudio se han planteado sobre la base de la conformación de los rasgos invariantes de los estilos, a los períodos de la historia política del Perú y a las ideologías predominantes en materia arquitectónica.

La temática historiográfica ha girado en torno a la obra del arquitecto, al objeto arquitectónico, con otras pocas contribuciones dedicadas a la enseñanza, a las tipologías arquitectónicas, a las ideas sobre la arquitectura, a los estilos arquitectónicos y a la relación entre algunas de estas variables.

Los planteamientos teóricos respecto a los estilos arquitectónicos han sido numerosos y variados, quizás uno de los más conocidos y que concierne a este trabajo es el que señala que la arquitectura moderna devino en ‘estilo internacional’, como un estilo más. Como parte previa de la arquitectura de estilo moderno, el protoracionalismo, el estilo buque, y el art déco, han sido estudiados para dar consistencia a la formación y desarrollo de la arquitectura moderna. Pero en el Perú, la arquitectura moderna no solo fue un estilo más, sino que dio lugar al nacimiento de una Escuela de Arquitectura (UNI), a un manifiesto de intelectuales y artistas (Agrupación Espacio) y a un contramanifiesto (Harth-Terré) actualmente en estudio y revisión. Hubo entonces una modernización en la política, en las artes y en la educación en forma concomitante.

Las políticas de Estado han sido dirigidas a regular las edificaciones hacia un racionalismo visto desde la ciudad capital, en un principio con poca pertinencia respecto al resto del heterogéneo territorio nacional, así lo expresan las diferentes ediciones del *Reglamento Nacional de Construcciones*. Esta situación se debió al fuerte centralismo físico, económico y político que se dio en la ciudad de Lima, la que concentra la parte más importante de la producción arquitectónica.

Ante el ocaso de la oligarquía terrateniente, una emergente burguesía industrial, que en sus principios enarbolaba la racionalidad constructiva y el desarrollo de la industria de la construcción con miras hacia el mercado interno, plantea una modernización desde la arquitectura hacia todas las esferas de la sociedad peruana.

Es así que el proceso de industrialización tiene varios momentos. El primero, primario exportador y el segundo, un proceso de sustitución de importaciones tardío. Se logró alcanzar una modernización en las esferas de la economía y de la representación simbólica; pero en la esfera de la interacción social y la institucionalidad, los resultados fueron exiguos. Ha sido la parte más débil del proceso de modernización en el Perú.

El proceso de globalización, entendido como aquel que incluye a las sociedades en un proceso de comunicación en tiempo real, ha sido parte de la vida cotidiana de la sociedad peruana. Existe una mejor conectividad con el mundo, pero no se ha cambiado el rol económico del país que sigue siendo de carácter primario exportador. Además este proceso ha impactado severamente en la cultura local, deformando o sintetizando los modelos culturales más frágiles que están en relación directa con el sector cultural y económico más vulnerable de la población.

Para los fines de la presente investigación se ha agrupado a los arquitectos que han escrito sobre la historia de la arquitectura moderna en el Perú, siguiendo criterios generacionales, de la siguiente forma:

La *generación formativa* constituida por los arquitectos Héctor Velarde y Emilio Harth-Terré.

La *generación de la consolidación profesional* que la integran Fernando Belaúnde Terry, Luis Miró Quesada Garland, José García Bryce, José Bentín Díez Canseco y Ramón Gutiérrez.

La *generación de la preocupación por el debate social* con Juan Villamón Pro, Luis Rodríguez Cobos, Augusto Ortiz de Zevallos Madueño, Pedro Belaúnde Martínez, Fernando Jara Garay, Manuel Cuadra, José Luis Beingolea del Carpio y Wiley Ludeña Urquiza.

La *generación de la dispersión conceptual* compuesta por Álvaro González Quijano, Luis Solari Lazarte, Manuel Ruiz Blanco, Juan Carlos Doblado Tosio, Syra Álvarez Ortega, Luis Jiménez, Luis Santibáñez, Elio Martuccelli Casanova y Víctor Mejía Ticona.

3.1.1 GENERACIÓN FORMATIVA

El planteamiento teórico de la generación formativa fue el de considerar la arquitectura peruana como un proceso sincrético entre la cultura europea y la cultura aborígen. Por ello, utiliza comúnmente como punto

de partida a la Colonia, porque a partir de este período es que se producen las principales manifestaciones arquitectónicas sincréticas. Es decir, plantea la propia arquitectura peruana como la síntesis entre la vertiente europea y la vertiente autóctona forjada a través de los siglos.

Lo colectivo indígena y lo individual hispano, las simples e inmensas melodías de adobe y de piedra que aún pueden verse en las fortalezas de Paramonga y de Sacsahuaman y el complejo y sinfónico arte español que se irguió en catedrales y palacios, se superpusieron, se compenetraron y se armonizaron durante tres siglos, estableciendo y fijando las formas, las modalidades y los ritmos de una arquitectura magnífica y, por añadidura, propia. (Velarde, 1946, p. 8)

El *neoperuano* fue el estilo que surgió como propuesta natural y veraz a las necesidades estéticas de la nación peruana plasmadas en obras como el Pabellón del Perú para la Exposición Internacional de Sevilla, la fachada de la Escuela de Bellas Artes, la Plaza San Martín, el Edificio Boza y el Sudamérica.

Se comprendió al fin que había una realidad inmensa y luminosa en la arquitectura colonial peruana; que lo hispano y lo indígena eran una sola cosa en esa arquitectura; que sus formas, sus ritmos, su colorido y sus modalidades eran las formas, los ritmos, el colorido y las modalidades del paisaje del Perú, de su clima, de su raza y de su cielo. (Velarde, 1946, p. 168)

En la generación formativa se planteó el discurso moderno de la historia de arquitectura peruana orientado en un sentido progresivo, la sucesión y correspondencia entre los acontecimientos sociopolíticos y la evolución arquitectónica.

Las mutuas influencias de culturas preincaicas milenarias, la amplia y señorial dominación incaica en todo el antiguo Perú, la magna conquista de los españoles y su aporte fecundo, pausado y continuo de tres siglos de arte occidental, desde el plateresco hasta el rococó, la reacción densa y libertadora de la Independencia, el arrebato y pomposo lirismo de la época, el desastre de la guerra con Chile, su doloroso y largo resurgimiento y su actual adelanto y progreso son, en grandes rasgos, las causas históricas de esa evolución arquitectónica cuyas etapas se expresan en formas sensibles y elocuentes. (Velarde, 1946, pp. 8-9)

La generación formativa tuvo como imaginario de un lado, consolidar la arquitectura peruana que se producía en el país, el neocolonial en la praxis; y de otro, atender las solicitudes de la emergente burguesía industrial haciendo estilos premodernos como el art déco, buque y protorracionalista.

No se hará un estudio histórico sobre la arquitectura del Perú, ni un ensayo crítico-estético, menos aún arqueológico; se desea simplemente mostrar sus características notables, sus monumentos principales en orden de tiempo y de espacio, y hacer ver con la mayor objetividad posible que se trata de una arquitectura que, aún hoy, a través de las tendencias modernas y de las grandes líneas estéticas actuales, sigue dando sus frutos propios y jugosos. (Velarde, 1946, p. 9)

Por su cercanía al movimiento moderno, la generación formativa no se dedicó de lleno al análisis de la arquitectura moderna propiamente dicha; sino que viviendo en el debate entre modernidad y tradición, sus planteamientos teóricos en arquitectura fueron la continuación de la "...vigencia de la conciencia arquitectural idealista en el marco de la conciencia oligárquico burguesa..." (Ludeña, 1997, p. 24). Buscaban más bien los pro y contra entre uno y otro bando, mediante el análisis comparativo, para tomar una posición relacionada a la arquitectura.

¿Podrá el barroco, el barroco que España trajo al Perú, ejercer una influencia estética de forma, plástica y ritmo, definida y perdurable, sobre la futura arquitectura peruana?

Para que esta posibilidad resulte efectiva, para que pueda verificarse la hipótesis, debemos naturalmente plantearla, con el propósito de no imitar, de no repetir, de no recordar en lo absoluto el barroco cuando hagamos arquitectura moderna. Tal propósito parece hasta hoy difícil de cumplir en toda su pureza. O nos inclinamos aún a prolongar o a estilizar elementos y motivos más o menos barrocos, o pensamos expresa y deliberadamente, en suprimirlos, lo cual crea con frecuencia, un complejo de racionalismo extremo que nos lleva a menudo a la expresión de ese mismo barroco que hemos querido enterrar para siempre, aunque convertido en un funcionalismo forzado, torturado o de teatral escuetismo. (Velarde, 1966, p. 325)

En relación a la historia moderna, se conocía la tradición del idealismo e historicismo de Hegel, con su idea de progreso y de espíritu de los tiempos o *Zeitgeist*.⁵ A esta corriente central se integran las aportaciones de las teorías psicológicas de la percepción y de la pura visualidad, sustentadoras del nuevo concepto plástico del espacio moderno (Montaner, 2000).

Algunos todavía consideran el barroco como arte decadente. Se trata de un prejuicio. Hoy el barroco está bien definido por grandes pensadores y estetas como una de las expresiones más extraordinarias, intensas y vitales del saber y del sentir humano; es a la vez, verdad, fuerza y refinamiento, es la plástica sincera y directa de una época rotunda que nace con Miguel Ángel, se eleva al cielo en Santiago de Compostela, se torna jugosa como

fruta madura con el calumniado Churriguera y muere, convertida en galantería, en Francia. Como todo gran arte universal el barroco tuvo tres épocas definidas: la arcaica, la clásica y la decadente. No hay que juzgar a esta última como sinónimo de desenfreno ornamental y de mal gusto; fue más bien lo contrario: el barroco acabó en los salones como concluye una fiesta. Si murió en Postdam de pesadez y en Lima de remilgos, la culpa no fue, precisamente del barroco. Para algunos el barroco quiere aún decir artificio, encajes y postizos, pero no deberían olvidar que vestidos con casacas bordadas, adornados con blondas y pelucas, con cortesía exquisita y pensamiento barroco, Newton formuló la ley de gravitación universal, Leibnitz creó el cálculo infinitesimal, y Juan Sebastián Bach dio al mundo la esencia de la música. (Velarde, 1966, pp. 331-332)

Los planteamientos formulados en la propuesta velardiana encarnan una idea de arquitectura cuyo referente básico es el objeto-edificio y además que el estilo nace, tiene una etapa de desarrollo y luego muere. Su base conceptual se puede encontrar en el idealismo⁶ y en la propuesta de Winckelmann.

Es evidente que los planteamientos formulados en la línea que caracteriza a este Primer Momento de la historia del pensamiento arquitectónico peruano encarnan una idea de arquitectura cuyo referente básico es el objeto-edificio. Y este rasgo se percibe en propuestas aparentemente distintas como es el caso, por ejemplo, de las propuestas de Héctor Velarde y Luis Miró Quesada.

Con ese inconfundible tono arbitrario y superficialmente poético que caracteriza a la noción de arquitectura asumida y recreada por la tradición idealista, Héctor Velarde nos ofrece una idea de arquitectura cuyo dominio preponderante es el objeto-edificio. Para el autor de *Nociones y Elementos de Arquitectura*, la arquitectura es una noción cuyo dominio acotado por el objeto comprende también a los procesos, así como a la idea convertida en el “gusto” o percepción artística... (Ludeña, 1997, p. 54)

Y Ludeña, basa su aserto, en el siguiente texto de Velarde:

Definamos la Arquitectura. La mejor definición es la más sencilla; “La Arquitectura es el arte de construir”. Quien dice arte y construcción dice Arquitectura. Son los dos factores esenciales con los que el hombre de ciencia y gusto puede realizar la verdad y la belleza.

Platón define la belleza como debe definirla todo arquitecto: “La Belleza, es el resplendor de la verdad”. En Arquitectura, todo lo que no es verdadero, sincero, franco, no puede ser bello. La Arquitectura no es un arte teatral. Es el arte de la realidad misma. (Velarde, 1933, p. 5)

La generación formativa presenta la arquitectura moderna como un movimiento paralelo al neobarroco peruano y expresión de un purismo tardío. Su introducción se produjo primero con el uso y difusión del concreto armado y luego con el funcionalismo.

Paralelamente a estos movimientos de fondo y trascendentes de nuestra modalidad plástica y decorativa [el neo barroco peruano] se presentó el gran movimiento universal de la arquitectura moderna que llegó a su máximo de purismo entre nosotros muy tardíamente. Primero fue la importancia de la estructura escueta en concreto armado, luego, su forma arquitectónica vertical, después su forma arquitectónica horizontal, por último el ideal funcionalista y maquinista absoluto. (Velarde, 1963, p. 372)

La irrupción de la arquitectura moderna en el Perú fue para Velarde, un situación de acomodo entre lo colonial y lo moderno:

Las tendencias “colonial” y moderna chocaron, se dieron de cabezazos en muchos ejemplos, pero, poco a poco, se fueron fusionando hasta llegar a la adaptación de unas con otras preparando y produciendo las soluciones que ostentan algunos gratos edificios y casas residenciales. (Velarde, 1963, p. 373)

La estructura temática de uno de sus libros más conocidos *Arquitectura Peruana* revela una marcada preponderancia de la arquitectura colonial. De un total de 97 gráficos (fotografías y/o apuntes) del objeto-edificio, 62 corresponden a la arquitectura colonial, 22 a la arquitectura prehispánica y 13 a la época republicana. Aún más, la arquitectura colonial se ve extendida al territorio nacional, a sus principales ciudades, en cambio la época republicana solo a la ciudad de Lima. Este es un indicador de la carga subjetiva de Velarde respecto a su visión de la historia de la arquitectura en el Perú, que refleja también su grado de conocimiento de un período respecto de los otros. Ver Figura 10. De 97 ilustraciones, 62 pertenecen a la arquitectura colonial.

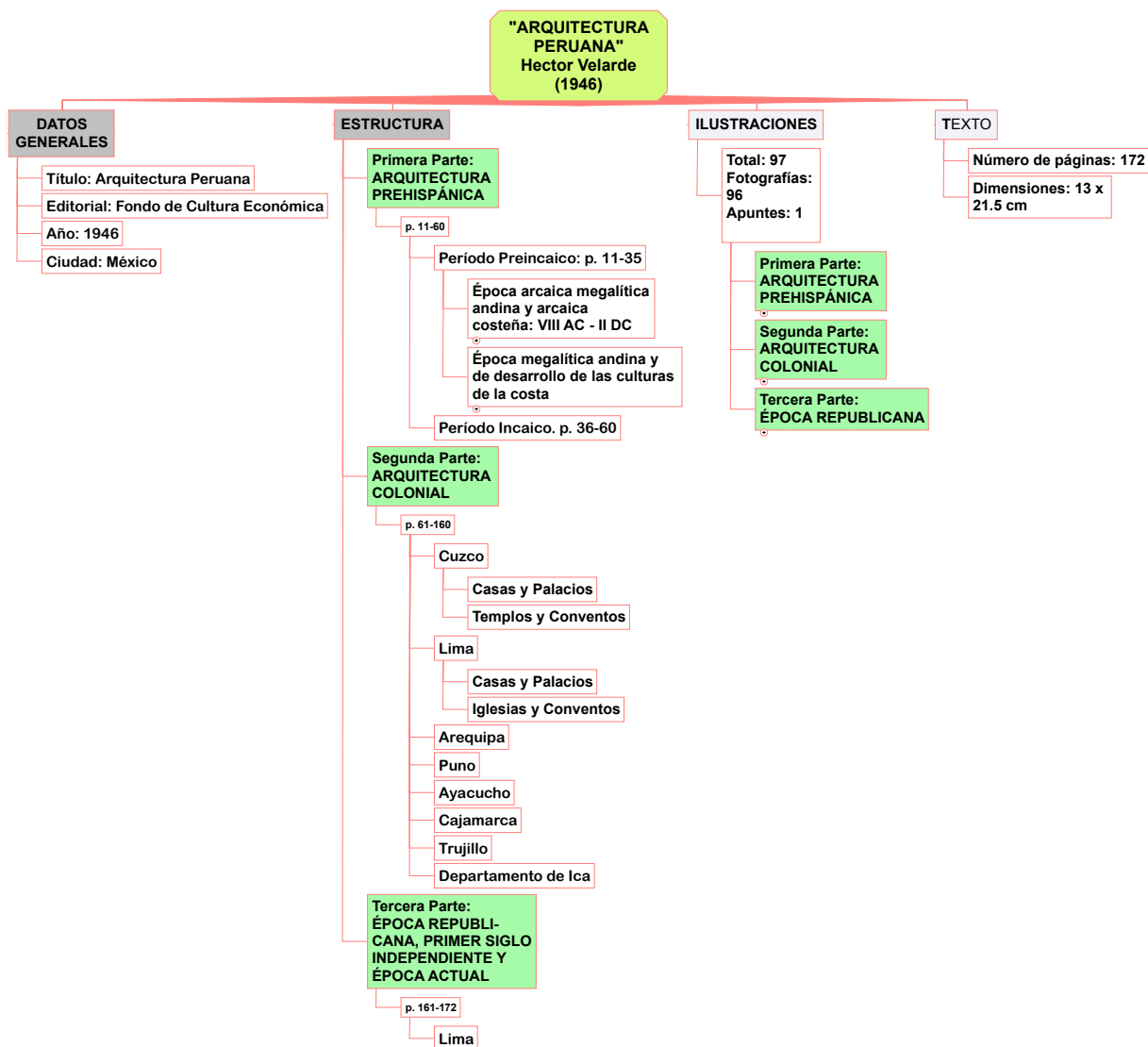


Figura 10. Estructura temática de *Arquitectura Peruana*.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Velarde (1946)

Sobre el arte, Harth-Terré (1945) plantea que es una constante innovación anclada en la tradición pasada, que las formas nuevas se sustentan en las antiguas, porque la experiencia ha recogido de sus antecesoras. Por el contrario, su búsqueda no está plagada de arcaísmos sino centrada en lo ‘eterno’ en el Arte. Aunque resulte paradójico, la arquitectura es fruto de la experiencia y un estilo arquitectónico se apoya en el anterior.

Incitar al espíritu a la búsqueda de una expresión del arte peruano –y por ende contemporáneo o del momento– es un asunto que me apasiona y al que me siento fervorosamente inclinado, no predicando la resurrección arqueológica de lo que fue, sino sublimando lo que esencialmente es Eterno en el Arte. Que el fruto de nuestra intuición esté siempre dentro del presente en orden y funciones. Es decir en una constante innovación, anclada en la tradición pasada –aunque a primera vista no parezca tan importante por imponderable y desconocida– y atraída por el insaciable deseo de renuevo. Podría parecer paradójico a primera vista, la conjunción de sentimientos tan opuestos. Para los arquitectos no hay esta paradoja, puesto que la arquitectura es fruto de la experiencia y un estilo se apoya en el pasado, aunque en algunos casos parece que el siguiente acaba y olvida el anterior. Pero siempre el presente subsiste: le ha servido de base u [sic] se trasunta en cada uno de los nuevos elementos, aunque no fuera sino la misma esencia de él, que la experiencia ha recogido, asimilado y puesto en la forma o en el color, en proporciones o en básica ornamentación. De modo que no podemos hablar de innovaciones, sino de renovaciones; las que se imponen en un sentido de permanente atención hacia la expresión de lo bello. (p. 1)

Asimismo sostiene:

La arquitectura es un constante ensayo hacia nuevas formas; no escapa a las permanentes e inmutables leyes del equilibrio; con ellas juega seriamente el arquitecto creador. La Belleza de la Arquitectura estriba en todos los casos en esas leyes y su adorno es el margen que deja para el juego de la intuición artística. En la teoría de la medida estética, lo nuevo nos deleita cuando no es completamente nuevo y cuando en ello apreciamos algunos rasgos familiares. (Harth-Terré, 1945, p. 3)

En relación al proceso acumulativo de la ciencia en comparación con la arquitectura sostiene:

La arquitectura no corre pareja con el desarrollo de la ciencia, de allí que no hay, en la expresión estética o en su búsqueda, un proceso acumulativo o de perfeccionamiento. La ciencia sí, adelanta en este proceso de suma. El arte no. Difirió así, del criterio expuesto por un colega mío, que ciencia y arte corren parejas. En el arte, todo lo ganado por una generación puede ser inútil e inservible en la siguiente. (Harth-Terré, 1945, p. 3)

El aporte de Harth-Terré a la generación formativa es su atinada visión de una modernidad propia que se construye a partir de la tradición. Tradición y modernidad, según Harth-Terré, no son conceptos excluyentes sino complementarios. Asimismo, destaca la diferencia entre el proceso acumulativo o de perfeccionamiento de la ciencia y el carácter fundante del arte.

3.1.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

La consolidación profesional viene con las necesidades edificatorias del mismo Estado peruano. La política para el sector construcción era clara, se requería de personal especializado formado en el país para impulsar el desarrollo nacional. Uno de los arquitectos, más tarde presidente constitucional en dos períodos, lo comprendió de esa manera. Fue Fernando Belaúnde Terry quién desde su retorno al país en abril de 1936, después de culminar sus estudios de arquitectura en el extranjero, se empeñó en dar a la profesión el impulso necesario para sumarse a los esfuerzos de la sociedad civil en la construcción del desarrollo nacional. Por ello el nombre de generación de la consolidación profesional, porque a la par que se creaban las instituciones representativas del oficio arquitectónico, también se independizaba la Sección de Arquitectura en la Escuela de Ingenieros y se formaba a la opinión pública en el tema arquitectónico. Uno de estos aportes fue la creación de la revista especializada *El Arquitecto Peruano* que apareció en agosto de 1937.

Las grandes obras –a excepción de algunas firmas nacionales como Gramonvel, Vargas Prada y otras– se confiaban a empresas extranjeras que habían venido a realizar obras importantes. Entre ellas destacaban la Compañía Fred T. Ley y la Compañía Frederick Snare. Pronto advertí que era necesario promover a la profesión, cohesionarla y contribuir a afianzar su espíritu de cuerpo. De ese afán surgió la idea de editar la Revista *El Arquitecto Peruano*, esfuerzo privado que, iniciado en agosto de 1937, absorbería buena parte de mi tiempo, hasta el año 1963, en que fui llamado a asumir otras responsabilidades. (Belaúnde Terry, 1995, p. 124)

El propósito, a decir de su director, tenía el noble fin de unir a los diferentes agentes que participan en la cuestión edilicia.

No fue mi propósito crear un órgano controversial, sino, más bien, un nexo de unión entre Arquitectos y constructores, que promoviera su vital, aunque un tanto despreciada, actividad. Creo, sin falsa modestia, que se contribuyó a tonificar vigorosamente a nuestra familia profesional. (Belaúnde Terry, 1995, p. 124)

El aporte a la historia de la arquitectura moderna fue claro, casi como una crónica, ahora es la fuente más nítida que se tiene sobre ese tiempo para su estudio.

Nunca olvidaré los innumerables aportes desinteresados que se hicieron a la Revista, ni mucho menos unas palabras de Jorge Basadre que, en su momento, me llenaron de satisfacción. Me dijo el maestro: “Los historiadores de mañana, tendrán que consultar la Revista para descubrir cómo se vivía en su tiempo”. (Belaúnde Terry, 1995, p. 134)

La historia de la arquitectura moderna en el Perú tuvo el aporte de la Agrupación Espacio en el periodo de la generación de la consolidación profesional; esto brindó un carácter contestatario y propositivo a la vez ante una situación tradicional que existía en las artes y la ciencia, y sobre todo que existía en la sociedad peruana de mediados del siglo pasado.

La agrupación “Espacio” aparece a mediados de la década del 40, cuando en el Perú la burguesía realizaba un nuevo esfuerzo por modernizar y reformar las decrepitas estructuras económicas y políticas del país. Ello ocurre en un período de auge del movimiento popular, que saliendo del reflujó iniciado en los años treinta bajo la dictadura sanchecerrista lograba grandes conquistas en la lucha antiimperialista y antifeudal. Se incrementa notablemente el movimiento huelguístico, en el año '44 se funda la CTP bajo dirección compartida de comunistas y apristas. En el año '47 se constituye la Confederación Campesina del Perú. La coyuntura de la guerra mundial había creado condiciones favorables para el crecimiento de la burguesía nacional y el

proletariado. Se desarrolla con ímpetu la organización de las masas, se multiplican los sindicatos y federaciones de trabajadores. (Figari, 1978, p. 36)

Se proponía una arquitectura que respondiera a los problemas derivados del incipiente desarrollo industrial. Era la propuesta de la ‘burguesía urbana’ que frente a la ‘oligarquía terrateniente’ le disputa el poder. Se planteaba un cambio desde la cultura. Pero tanto como la generación formativa de Velarde y Harth-Terré, la historiografía de la generación de la consolidación profesional, se fundó también en los principios de la historia propuesta por Winckelmann, es decir, en la evolución de los estilos que precedieron a la arquitectura moderna. No se pudo romper las cadenas de la tradición historiográfica porque era un asunto de mayor envergadura y un fenómeno inconsciente involucrado en las estructuras de las largas duraciones, de las mentalidades,⁷ del proceso cultural de la sociedad peruana. Aún así, solo se hubiera tocado la parte teórica y no la realidad social misma del Perú de aquella época.

A más de 30 años del nacimiento de una arquitectura racional y viviente, en el Perú este arte sigue reducido al mero oficio de aplicar estilos. Que del “greco-romano” o del “renacentista académico” hayamos trasladado nuestras preferencias al llamado “colonial”, no suma ni resta absolutamente nada al problema específico de superar la etapa de una arquitectura como simple aplicación de elementos estilísticos. (Agrupación Espacio, 1947, p. 2)

Se puede afirmar que se cometieron anacronismos⁸ en la historiografía de la arquitectura moderna. Además, los estilos estudiados no eran propios, como si lo fue de algún modo el barroco americano, eran importados casi completamente, y si bien con algunas modificaciones o adaptaciones, como por ejemplo el uso del adobe o la quincha en la producción de nuevas formas estilísticas, estos no se derivaban de un proceso industrial capitalista ni de la demanda de un proletariado industrial, que fue el caso de la vivienda por ejemplo.⁹ Además el espíritu de la sociedad todavía heredaba los rezagos coloniales de tres siglos de dominación colonial, que ni siquiera la Revolución Francesa ni la política reformista de la dinastía borbónica o las ideas de la república habían conseguido cambiar.¹⁰ Un ejemplo de esta situación fue el caso emblemático de la Brea y Pariñas, que fue la causa aparente de un golpe de estado.

El 9 de marzo de 1825, Simón Bolívar –a propuesta del grupo con poder económico y social– promulgó una ley por la que toda clase de bienes que pertenecieran al Estado se podían aplicar a la cancelación de deuda pública originada en la guerra de la Independencia.

En ese contexto, el gobierno en escritura pública extendida en Lima el 28 de agosto de 1826, cedió a José Antonio de Quintana la mina de brea, llamada entonces Amotape, situada en la hacienda Máncora, en la provincia de Paita, en pago por la cantidad de 4,964 pesos. Ese hecho constituyó el acta de nacimiento de uno de los acontecimientos paradigmáticos, para entender la presencia y el rol de la mentalidad pseudo liberal en el devenir político y económico de la República Peruana: el controversial asunto de La Brea y Pariñas.

El estado emergente por tanto, fue la expresión de intereses de grandes y medianos propietarios y comerciantes, para quienes el ejercicio del poder cumplía la función de justificar el despojo de los pequeños propietarios agrícolas y de definir a la masa indígena como fuente de mano de obra y sujeto tributario. (Estela Benavides, 2001, p. 31)

El que los estilos no fueran expresión de la tectónica y de las necesidades funcionales y estéticas reales de la nación peruana fue un hecho que marcó el inicio de un desarraigo de la arquitectura moderna respecto del territorio peruano. Este aserto se puede comprobar en la comparación entre la territorialidad de la arquitectura colonial y la arquitectura moderna. Mientras que la primera se adaptó a la variada geografía peruana y hasta adquirió connotaciones locales; la arquitectura moderna se concentró en la capital de la naciente república repitiendo modelos ajenos, mostrando de esta manera la estrecha relación entre arquitectura y capitalismo dependiente. La concentración de los mecanismos de exportación y de una incipiente industria agobiada por la importación compulsiva de bienes de capital y materias primas externas aglomeró en la ciudad capital en forma desmedida población, recursos y, sobre todo, problemas urbanos que la arquitectura moderna planteó pero no fue capaz de resolver porque fue desbordada por el fenómeno social.

Este también fue el caso de la industria de la construcción. Los elementos industriales básicos para desarrollarla como fueron el cemento, el acero, la arcilla, la madera y el vidrio, y de otra parte una mano de obra calificada y el capital humano que dirigiera la edificación, no tuvieron la envergadura necesaria para plantear la arquitectura moderna en los términos en que se desarrolló en los países capitalistas. En el sector inmobiliario peruano se desarrolló un mercado de bienes solo a nivel de materiales de construcción (ladrillo, cemento, acero, vidrio, madera y cerámicos); pero no de arquitectura o mercado de viviendas que hubiera generado un valor agregado y una dinámica de crecimiento a la economía o hubiese propiciado un proceso de industrialización del sector construcción. La arquitectura poco aportó en materia de sistemas

prefabricados a pesar de notables prototipos estructurales desarrollados en la década del 70 y las propuestas tuvieron un limitado número de obras (PREVI, LISTOS) o quedaron en los archivos de algún ministerio o en bibliotecas especializadas.

Aunque la Agrupación Espacio conociera la situación histórica de la arquitectura peruana en los siglos XIX y XX y propusiera en su Expresión de Principios:

Trabajaremos por una arquitectura actual como fórmula del hombre redescubierto en lo contemporáneo.

Lucharemos por eliminar todas las trabas que aparecieran en contra de ésta exigencia básica del tiempo.

Formaremos una conciencia arquitectónico-social, identificada a las necesidades del nuevo habitante de lo humano.

Daremos al hombre nuevo su nueva residencia. La residencia funcional, auténtica, fórmula de los postulados esenciales de la época, libre de todo estilo y anécdota accesoria. (Agrupación Espacio, 1947, p. 2)

La realidad es que subsistieron, hasta la generación de la dispersión conceptual, planteamientos teóricos derivados de la evolución de los estilos planteado por Winckelmann. No se reflexionó sobre nuevas formas de hacer historia de la arquitectura porque se avocaron a elaborar una historia “operativa” para legitimar su propuesta que pretendía trascender a lo político.

La historia de la arquitectura se reducía a comprender la producción, causas y nacimiento de los estilos arquitectónicos. Para la Agrupación Espacio no estaría en juego la consolidación del Estado-nación o el desarrollo nacional, objetivos que sí denotan mayor presencia en otros representantes de la generación de la consolidación profesional.

Los monumentos arquitectónicos, por su durabilidad, resultan ser los mejores testimonios que la cultura de una época deja a la historia. De aquí la doble obligación de admirarlos y respetarlos por un lado y de evitar copiarlos, evitar el plagio sistematizado por el academismo, por el otro.

De aquí, también, la importancia y utilidad que tiene el estudio de la historia de la arquitectura, al permitirnos comprender por qué se produjeron, qué causas influyeron y cómo se engendraron y sirvieron, en sus respectivas épocas, cada estilo arquitectónico. Es ésta su verdadera importancia, y no, como se dice frívolamente, la de permitir aplicar correctamente los diversos estilos, o la de impedir caer en formas antiguas al tratar de hacer arquitectura moderna; cosa imposible en realidad de no ser buscada expresamente, pues ello no se consigue con decoraciones antojadizas sino que fluye libre del plano, del concreto armado, del empleo de materiales industriales, del espíritu histórico de la colectividad, etc. (Miró Quesada Garland, 1945, p. 25)

Como lógica consecuencia del anacronismo de los planteamientos teóricos, la tendencia historiográfica pensó la historia del arte como historia de las obras de arte que respondía a la ideología¹¹ de la autonomía del arte. Hubo en ese sentido una enajenación de las ideas de la modernidad arquitectónica, se importaron las ideas pero no los elementos de la modernidad como son el capitalismo, la democracia, la sociedad civil, el proceso de industrialización. Como resultado de lo que se pensaba en aquella época, la historia de la arquitectura siguió igual camino, la autonomía de la arquitectura.

...cuando estoy en el tablero diseñando no me propongo hacer una arquitectura peruana, tal vez tenga que ver con mi formación yo comencé a interesarme por la arquitectura antes de ingresar a la universidad, en esa época dibujaba planos, fachadas y perspectivas como aficionado. También me atraían mucho las construcciones, las casas de Alva, Seoane y Álvarez Calderón entre otros. Estas arquitecturas neocoloniales influyeron en mi formación, por lo cual ésta nunca ha sido puramente moderna, como la de muchos de mis contemporáneos que entraron en contacto con la arquitectura recién en la universidad. (García Bryce, 1990, p. 95)

La generación de la consolidación profesional plantea dos formas de ver la arquitectura. Una de ellas es la de García Bryce (1962):

Si insistiéramos, entonces, en formular la pregunta: ¿hay una arquitectura moderna peruana?, la contestación podría ser:

No interesa que haya o no una arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñamos [sic] —y no solo los arquitectos— en hacer y en que se haga buena arquitectura. Al ser buena, esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época en forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a un criterio de peruanismo establecido a priori, que fue el equívoco romántico. (p. 51)

De otro lado, si bien Bentín acepta la propuesta de García Bryce agrega que también es importante considerar los valores regionales de la arquitectura peruana que expresan la relación entre la arquitectura y su contexto:

Si bien se puede aceptar como cierto en su totalidad lo anterior, es importante mencionar que los valores de bondad que tendrá la arquitectura peruana, reconociéndose internacionalmente como tal será, básicamente, porque tiene valores regionales que la identifiquen como peruana. Por valores regionales me refiero a elementos recurrentes, no necesariamente decorativos, en la historia de la arquitectura peruana, –desde las edificaciones pre-incaicas hasta las actuales– pasando por los incas [sic], coloniales y republicanas del siglo XIX. (Bentín, 1988, p. 30)

Una figura paradigmática para Bentín, encuadrada en esta apreciación de la arquitectura, la constituye el arquitecto Seoane Ros, de quién dice al respecto:

Seoane escribe así una brillante página de la Historia de la Arquitectura del Perú siendo un arquitecto fundamental en ésta, y deja además un ejemplo para las generaciones jóvenes, pues en lo que él llama “influenciados por nuestras condiciones de cultura”, como uno de los factores de la arquitectura peruana, está implícito un profundo conocimiento de todas las civilizaciones y culturas peruanas anteriores, que le permite continuar con la tradición arquitectónica nacional al utilizar intuitivamente e inconscientemente las escalas, proporciones, organización espacial, colores y otros elementos ya mencionados en la Arquitectura del Perú de siempre. Demuestra así la importancia del conocimiento de la cultura peruana para enfrentar un diseño actual. (Bentín, 1988, p. 39)

A pesar de su convicción inicial por una arquitectura peruana, Bentín ocho años después manifiesta su duda respecto a lo que se podría denominar peruano siendo un país sin “una clara concepción de lo nacional”. Esta afirmación es cierta si pensamos que solo es posible una expresión peruana, una nación, pero como se ha dicho insistentemente, la realidad es que se comparte una diversidad étnica y cultural en un país que se está construyendo sobre la base de esa diversidad que resulta ser el mayor atributo.

No creo que pueda existir arquitectura peruana etiquetada como tal. La arquitectura de Emilio Soyer, por ejemplo, tiene sólo reminiscencias o abstracciones de ciertos patrones de la arquitectura costeña preincaica; o la arquitectura de García Bryce, que más bien recrea patrones de la arquitectura costeña limeña virreinal y republicana. No sé si estos arquitectos lo hacen como producto de una búsqueda formal establecida a priori. Creo que siendo un país sin una clara concepción de lo nacional es muy difícil establecer que es “lo peruano”. (Bentín, 1996, p. 22)

Lo cierto es que cada arquitecto expresa en su obra la percepción del mundo producto de su formación y de su entorno, de su generación y de su ideología.

Ramón Gutiérrez, si bien de la generación de la consolidación profesional, por su parte sostiene que aunque la arquitectura latinoamericana es diversa, es posible distinguir rasgos comunes y un sincretismo cultural, pensamiento de la generación precedente. En este sentido muestra una tendencia tradicional en relación a los otros miembros de su generación:

Cuando hablamos de arquitectura latinoamericana nos referimos a la arquitectura realizada en el continente que abarca manifestaciones históricas, culturales y artísticas a veces contradictorias en sus objetivos y expresiones.

Esta diversidad, fruto de complejos procesos históricos y sociales, no impide verificar la existencia de elementos culturales comunes que, integrando los diversos aportes, confluyen en modos de expresión propios. Es lo que se ha dado en llamar una “mestización cultural” con enriquecedores procesos de transculturación entre los pueblos indígenas primero y con la conquista y las migraciones europeas y africanas después.

El asumir plenamente esta diversidad y esta identidad implica necesariamente aceptar una historia compleja, con prolongados procesos de dependencia cultural, donde las manifestaciones arquitectónicas y urbanas testimonian diferentes estadios de nuestras evoluciones sociales, económicas y políticas. Una historia, que no puede ser selectiva de momentos o etapas, permite constatar que los procesos creativos se manifiestan de manera enriquecedora en todos los tiempos aunque con modalidades específicas. (Gutiérrez, 1998, p. 118)

En suma, la generación de la consolidación profesional fue, pues, nacionalista y sentó las bases de lo propio en la arquitectura aunque hubo matices o retrocesos que se desprendían de los planteamientos teóricos de la generación precedente.

3.1.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL

La generación de la preocupación por el debate social fue mucho más diversa en sus planteamientos teóricos y en consecuencia las limitaciones también fueron diferentes. Premunidos de una experiencia previa como la Revolución del 68¹², la generación del debate social ha llegado a cuestionar la historiografía del objeto arquitectónico.

Juan Villamón Pro (1995) planteaba el tema de la arquitectura moderna refiriéndose a Lima como el espacio donde se dio la impronta modernista y que no solo se trataba de un nuevo lenguaje que ofrecían materiales como el concreto, el fierro o el vidrio y el empleo de sistemas prefabricados; sino también mostraba aquello que la industria producía en diferentes campos de la actividad humana. Relaciona la arquitectura moderna con la actividad industrial.

Lo moderno, sostiene Villamón, no podía ser una situación propia del país, porque la industria no había alcanzado los niveles de desarrollo que habían transformado la vida cotidiana en los países industrializados. “Para Europa, el ser moderno se logró a base de las revoluciones, social, industrial y económica. Nosotros nos vimos comprometidos con lo moderno como simples consumidores de lo que Europa o Norteamérica producían” (Villamón, 1995, p. 15).

Las revoluciones sociales, industriales y económicas que señala Villamón no existieron en el Perú, en consecuencia la modernidad arquitectónica solo fue una expresión epidérmica. Con ello, Villamón recoge la metodología del análisis de los estilos y presenta la evolución estilística de la arquitectura ‘moderna’ en el Perú como una sucesión lineal progresiva hacia un destino final, pasando por algunas turbulencias como el neocolonial, neoinca y neoperuano. Se refiere a lo que paralelamente existía en el mundo, como era el afán por dar a conocer nuevos productos para la construcción e intercambiarlos, y se generaba nuevos conceptos como mercado ampliado, economía de aglomeración, producción en serie, calidad y competencia. Dice al respecto:

Todo ello [mercado ampliado, economía de aglomeración, producción en serie y competencia] permitió una serie de confrontaciones, tanto temáticas, estilísticas, como conceptuales, que llevaron a nuestra arquitectura a pasar desde lo académico aprendido en las Beaux Arts hasta tratar de encontrar un estilo propio, como el neocolonial, el neoinca y el neoperuano. Estos estilos fueron paulatinamente desplazados por el protorracionalismo, caracterizado por reducir a la geometría el lenguaje arquitectónico, encarando tanto el problema tecnológico de la construcción como la realidad social de la época. (Villamón, 1995, p. 16)

Su análisis destaca la arquitectura moderna como fin escatológico,¹³ en consecuencia, fue en el plano historiográfico, una propuesta ‘operativa’ la de Villamón.

Luis Rodríguez Cobos (1983) en cambio plantea una historia de la arquitectura comprometida con el contexto social. Sobre ello sostiene lo siguiente: “La historia de la arquitectura limeña *no puede ser sólo una secuencia cronológica de monumentos importantes, debe mostrar necesariamente el contexto social en que ocurre* [cursivas añadidas], así como las añoranzas y sueños que encierra” (p. 6). Cuando dice ‘debe mostrar necesariamente’ le otorga una función semántica a la arquitectura, que responde a la pregunta: ¿qué es lo que es?. La arquitectura en este caso y según Rodríguez Cobos manifiesta un lenguaje y comunica ideas y visión del mundo a través de la formas.

Las preguntas que plantea Rodríguez Cobos en el intento de hacer un estudio sobre los contenidos culturales y simbólicos de la arquitectura, así parecen demostrar su proposición:

...¿cómo percibe actualmente el hombre su medio ambiente y qué consecuencias puede tener sobre su conducta estas percepciones?; ¿cómo operan las concepciones estético-culturales en la configuración del espacio?; ¿qué es lo que quieren expresar la gente y también los arquitectos a través del uso de ciertas formas arquitectónicas en las fachadas de sus edificaciones?; ¿porqué resurgen en ciertos períodos estilos arquitectónicos de épocas superadas históricamente?; ¿una casa es en cierto sentido una representación del mundo, de una determinada cosmovisión?. (Rodríguez Cobos, 1983, p. 7)

El caso es que ya no se toma la evolución estilística hacia lo moderno como el camino escatológico que lleva a la arquitectura a un fin supremo (lo moderno), sino que se plantea realizar un

...desmontaje y una lectura de estas formas culturales e ideológicas impregnadas en la arquitectura, averiguar cómo “hablan” el lenguaje arquitectónico los grupos sociales, analizar los elementos arquitectónicos y formas espaciales que estos grupos conservan o modifican en el tiempo, y las necesidades psicológicas, perceptuales conscientes o inconscientes a que obedecen dicha conservación-modificación y el uso particular de estos elementos formales. (Rodríguez Cobos, 1983, p. 7)

Hay en Rodríguez Cobos una propuesta diferente porque incluye la dimensión social en la historiografía de la arquitectura en el Perú.

Augusto Ortiz de Zevallos por su parte, realiza un estudio crítico

...sobre el debate inconcluso, irresuelto y casi, diríamos, inactuado, y que sin embargo marca la arquitectura del último medio siglo en los ámbitos urbanos del país: el debate entre el Neocolonial y Moderno, los dos estilos discernibles entre el cúmulo de indiscernibles que nos rodean. (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 87)

La apreciación de Ortiz de Zevallos sobre la historiografía de la arquitectura es que todo conducía a lo moderno, una categoría delimitable y precisa. Solo lo moderno tenía validez y sentido y adquiriría un carácter universal. El destino de la arquitectura era lo moderno.

Hasta hace poco, quizá tan sólo una década, la historiografía sobre arquitectura se apoyaba en un supuesto: que todo conducía a la arquitectura “moderna”. Lo *moderno* era, según ese aserto, una categoría delimitable y precisa. Conviene recordar que incluso esta categoría era definida como obligatoria para que una arquitectura tuviera validez y sentido, y que la obligatoriedad tenía carácter universal. Todo, en todas partes, debía ser moderno.

Un hilo de juicio así repartía elogios y diatribas, previsiblemente, en atención a cuánto y cómo una obra cualquiera contribuía a acelerar y definir ese vector inmutable y sin regreso. (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 87)

La arquitectura para Augusto Ortiz de Zevallos tiene un contenido ideológico, cada objeto arquitectónico dice cómo es el mundo y el juicio histórico deberá ser más refinado para distinguir los diferentes lenguajes arquitectónicos. Se nota en su discurso ciertos argumentos a favor del neocolonial.

...no hay arquitectura sin estilo y, por tanto, sin contenido ideológico, sin contenido de proposición. Cada casa dice cómo es el mundo, tiene sujeto y verbo [cursivas añadidas]. Las definiciones y los juicios cualitativos que se fundaron en la hipótesis del cosmopolitismo requerirían ser revalidadas. Si, como dice Luis Rodríguez Cobos, el neocolonial tenía, y sigue teniendo, un contenido ideológico de clase, también lo tiene y tuvo el “moderno”. Un juicio histórico necesitará discriminar más y no fundarse en adjetivaciones globales, como aquellas con que “Espacio” condenó el neocolonial, también en paquete. (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 91)

Tanto Ortiz de Zevallos como Rodríguez Cobos son dos arquitectos de la misma generación con criterios que coinciden en algunos puntos: el contenido ideológico en la arquitectura. Por lógica consecuencia, la historia tampoco se libra de esta carga, las historias no son textos inocentes diría Tournikiotis (2001). Queda por saber: ¿Cuál sería el interés de Ortiz de Zevallos cuando propone estudiar el neocolonial y hacer de él una relectura?

Aunque las causas se ubicarían con mayor peso en el imaginario de la sociedad y ser mejor estudiadas dentro de disciplinas como la sociología de la cultura,¹⁴ la apreciación que hace Ortiz de Zevallos respecto a la arquitectura moderna en el Perú no deja de ser real cuando dice:

...nuestra evaluación historiográfica, nuestra actual superestructura de juicios y valores, se ha fundado, en parte, en *equivocos y simplificaciones* [cursivas añadidas] [Coincidencia con las hipótesis del presente trabajo]. Y, quizá... es a esa incoherencia a la que se debe, en parte al menos, la situación de nuestra arquitectura actual. Hoy en retrospectiva la arquitectura moderna peruana no tiene suficiente para mostrar. Ya García Bryce abundó bien sobre la pérdida consiguiente de una cultura arquitectónica común a la ciudad. (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 92)

A ello habría que agregar la relación que existiría entre lo económico y lo simbólico. Lo indispensable que resulta su dominio en el campo ideológico para perpetuar el dominio económico. Sobre el particular se reproduce un fragmento del prefacio que elabora García Canclini en el texto de Pierre Bourdieu.

c) *La articulación entre lo económico y lo simbólico*. Para Bourdieu las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. En la reproducción definió la formación social como “un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases”. (García Canclini, 1990, p. 10)

Por su parte, Pedro Belaúnde (1988) plantea una relación entre cambios socio-políticos y arquitectónicos y sobre este punto sostiene:

En la década del 50, la de la introducción del Movimiento Moderno y de la influencia del pensamiento arquitectónico de Le-Corbusier, se puede establecer una relación entre los cambios socio-políticos y los arquitectónicos. En estos años de gobiernos de ideologías conservadoras (Benavides-Odría-Prado) la presencia y manifestación de la producción arquitectónica (cultura) estará caracterizada por inversiones del estado hacia equipamientos urbanos para la colectividad: escuelas, hospitales, conjuntos residenciales, que parecen más coincidentes con posiciones de ideologías progresistas, lo que es explicable por la aparición y *presión del poder de la burguesía urbana en el Perú* [cursivas añadidas]. (p. 101)

Si se entiende ‘burguesía urbana’ –término que usa Belaúnde Martínez– como la masa urbana que habita la ciudad, en este caso, las políticas de Estado se dirigieron a atender las necesidades de vivienda de la población obrera ante las continuas manifestaciones sociales y revueltas que era necesario sofocar, ya sea

por la fuerza o la disuasión con paliativos que no alcanzaron al grueso de la población sino a pequeños grupos de allegados políticos.

No resulta muy exacto tildar de ideología progresista a gobiernos dictatoriales como los de Benavides y Odría que sirvieron a los intereses de la oligarquía terrateniente y financiera. Las obras que realizaron fueron solo las necesarias para contener aquella violencia social alentada por el descontento popular.

Finalmente, la relación entre cambios socio-políticos y arquitectónicos no es del todo aplicable al caso peruano porque en la arquitectura como en otras manifestaciones culturales se importa estilos. Un ejemplo de ello es el estilo brutalista o *beton brut* (hormigón crudo) que se dio a finales del período presidencial de Fernando Belaúnde Terry, la dictadura militar del general Juan Velasco y del general Francisco Morales Bermúdez. Tres posiciones políticas diferentes en un período tan corto para un solo estilo arquitectónico.

Fernando Jara en su trabajo sobre la historiografía arquitectural de José García Bryce propone "...una reflexión en torno a los conceptos teóricos propios del quehacer historiográfico-arquitectónico. Tal reflexión la elaboro a partir del análisis crítico de la propuesta conceptual implícita en una producción historiográfica concreta: la del arquitecto José García Bryce" (Jara, 1991, s/n).

Propone un trabajo compuesto por aspectos previos en la cual estudia el contexto formativo de José García Bryce, para dedicarse luego a su producción historiográfica a través de los conceptos de historia y arquitectura. Dice:

...tres partes fundamentales: la primera, Aspectos previos, tiene por objeto investigar las determinantes del pensamiento de José García Bryce... propias del contexto histórico-cultural en que se da su formación académica y su producción intelectual, determinantes del sesgo teórico e ideológico que dominará en su discurso y consecuentemente en los conceptos fundamentales que lo sustentarán... En las partes segunda y tercera, El concepto de Historia y El concepto de arquitectura, de las metodologías y modelos teóricos planteados, de las opciones críticas y las categorías utilizadas, de los enfoques y opciones teóricas adoptadas... (Jara, 1991, s/n)

Concluye Jara que el proceso de modernización en América Latina configura la visión de García Bryce, la cual la tipifica como dependiente y extraña a nuestra realidad, propio de una minoría cultural.

La formación académica de JGB, a fines de la década de 1940 y principios de la década de 1950, años en los cuales se da el proceso de "modernización" de América Latina y consecuentemente se configuraron los elementos centrales que caracterizan a la sociedad peruana actual, lo involucra a la ideología dependiente e importadora de necesidades propia de la *burguesía urbana industrial*, emergente de esa época, y al consecuente carácter dependiente y extraño a nuestra realidad, propio de las minorías culturales. (Jara, 1991, s/n)

En parte esto es cierto. Sin embargo cabe destacar el hecho que la visión o ideología de García Bryce no solo es producto de su contexto generacional, sino también de una mentalidad pseudo-liberal predominante en el Perú desde la Independencia y los años de formación de la república. Mentalidad que subsiste en el imaginario de la sociedad y trasciende todos los estratos sociales, incluso hasta la actualidad.

Coincidentemente con lo que se propone en esta tesis, Jara vincula a José García Bryce con la Agrupación Espacio y los 'gestores de la renovación de la enseñanza de la Arquitectura':

Esta vinculación ideológica se da a través de quienes protagonizan el debate cultural-arquitectónico en esos momentos, la agrupación espacio [sic] y los gestores de la renovación de la enseñanza de la Arquitectura, procesos culturales que constituyen testimonio de la mencionada "modernización" y una de sus formas de existencia. (Jara, 1991, s/n)

En realidad la Agrupación Espacio no fue tan moderna como pareció ser porque separó el arte de la realidad del país argumentando la abstracción del concepto de espacio.

Asimismo, Jara encuentra en García Bryce una dependencia teórica de la modernidad arquitectónica occidental desvinculada del contexto peruano, la cual se corrobora en la inexistencia de las relaciones entre cambios históricos en el Perú y gestación de la peculiar 'modernidad peruana':

La ideología artístico-arquitectónica que este debate impulsa —y que JGB recoge— es la del no figurativismo en la plástica y el movimiento moderno en Arquitectura, movimiento cuyos principios y preceptos, recibe de las propias fuentes europeas y norteamericanas con los estudios seguidos en estos lugares y con sus contactos con estudiosos como Enrico Tedeschi, Nikolaus Pevsner y Giulio Carlo Argan.

Esta "dependencia teórica" corrobora... el aserto de Pablo Macera, respecto a la crisis de nuestros estudios históricos en general en la época señalada, y se manifiesta en su producción historiográfica, en la cual no se

perciben mayormente los efectos de los cambios históricos que se dan en nuestro país a principios de la década de 1970 y que, cerraron la gestación de nuestra peculiar modernidad, reclamando nuevos enfoques a la historiografía tradicional. (Jara, 1991, s/n)

Así también, encuentra un concepto de arquitectura derivado de un proceso de mestizaje entre lo europeo y lo autóctono, ‘manifestación marginal de la occidental’, con una relación polarizada frente a la metrópoli. El análisis que realiza JGB gira en torno al objeto arquitectónico sin articular un planteamiento teórico de su existencia.

Asume la historicidad de nuestra Arquitectura –“Colonial” y “Republicana”– encontrando su origen en un proceso de mestizaje entre lo europeo y lo autóctono del cual deriva una tercera realidad...

Alude –consecuentemente– a lo foráneo como factor histórico activo, frente a lo andino inmóvil y pasivo, al margen de la historia, adoptando la visión hegeliana que ve en occidente al portador de la historia, visión que desvincula su análisis de nuestra Arquitectura de sus referentes históricos concretos...

Plantea modelos de organización historiográfica que no se ajustan con nuestra realidad histórica-arquitectural objetiva y su “totalidad contradictoria”... (Jara, 1991, s/n)

En resumen, Jara plantea en su obra historiográfica un sistema mixto de estudio, una parte descriptiva y otra analítica. En la descriptiva utiliza como método ‘las Vidas’ de Giorgio Vasari y en la analítica se basa en dos variables: la historia y la arquitectura. Las hipótesis planteadas al inicio del trabajo, son demostradas a través de una metodología de análisis crítico (Jara, 1991).

Manuel Cuadra (2010) califica la década del 70, marco temporal en el cual germinaron las ideas de su obra *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile*, como de cambio y de replanteo:

Los años setenta fueron en el Perú un tiempo de cambio y de replanteo: luego del gobierno militar nacionalista de esos años el país nunca más volvería a ser lo que había sido hasta entonces. Comenzó a parecerse un poco más a lo que era, contemplado en su conjunto, en su complejidad y en sus contradicciones. Dejaba de ser el Perú que sus élites deseaban ver en él, un Perú a su imagen y semejanza y a fin de cuentas pequeño, de horizontes estrechos, demasiado parecido al colonial. A la vez, el Perú estaba lejos del país moderno, próspero, democrático y social que muchos deseaban que fuese: las realidades y los sueños tenían poco que ver los unos con los otros. En la UNI vivimos esos años como positivos: *los conflictos sociales y culturales del país –muy presentes en una universidad nacional- definieron el marco en el cual se estudió, se problematizó, se discutió y se proyectó la arquitectura* [cursivas añadidas] (Cuadra, 2010, p. 9).

La ausencia en la obra de Cuadra de un marco social más amplio o universal, como fue la revolución del 68 o Mayo del 68, que se considera una de los movimientos emblemáticos de la época, es la prueba de un enfoque limitado al contexto más inmediato, que podría estar dejando de lado la gravitante influencia de la cultura global en la arquitectura latinoamericana.

La alienación ideológica por la juventud de los estados nacionales en América Latina es muy frecuente como sostiene Cuadra (2010). Prueba de ello podría ser la transformación del título cuando se hace la versión en español. El título original del libro era *Architektur in Lateinamerika. Die Andenstaaten Chile, Ecuador, Bolivia und Peru im 19 und 20 Jahrhundert* y en español *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile*. Desaparece el período de estudio y el concepto de andino.

Dice Cuadra:

En los *países andinos* [cursivas añadidas], la discusión sobre la arquitectura y, específicamente, la enseñanza de la arquitectura están caracterizadas por una fuerte alienación, típica de los países del Tercer Mundo, la cual se da de dos formas. Ambas implican que habría un mundo moderno industrializado de vigencia universal, al cual pertenecen también, como queda sobreentendido, los *países andinos* [cursivas añadidas]. (Cuadra, 2010, p. 15)

Lo que se puede apreciar es que el concepto de andino correspondería a lo que se produce en el área geográfica dominada por la Cordillera de los Andes, que es el caso de los países objeto de estudio.¹⁵ Quitarle esa denominación desvincularía una relación tan estrecha como la que existe entre la arquitectura y el espacio donde se produce: la arquitectura como agencia del habitar y pastora del territorio (López Soria, 2010, p. 11). Hasta el momento no se ha podido encontrar una justificación valedera a tal cambio de nombre entre una y otra edición.¹⁶

Presenta al arquitecto como el factor más importante en la producción arquitectural. Según Nicos Hadjinicolaou (1979) correspondería a la tendencia historiográfica que considera la historia del arte como historia de los artistas; la vida del artista como eje de la explicación psicológica, psicoanalítica, por el medio que lo circunda; la monografía como recurso literario; la ideología del individuo creador como tema central. Dice Cuadra (2010):

El factor de primer grado, en el caso de obras planificadas, es el arquitecto. Por intermedio del arquitecto, la sociedad con sus necesidades y posibilidades como también las condiciones del entorno natural y artificial confluyen en el proceso de diseño. (p. 15)

En el desarrollo de la obra de Manuel Cuadra, la fotografía del objeto arquitectónico ilustra las ideas del autor, la cual siempre va acompañada de una leyenda donde aparece en primer lugar el nombre del autor.

Presenta una arquitectura con una dimensión cultural y otra con una dimensión social cuya separación evidencia el resquebrajamiento de la sociedad en los países andinos tratados.

El estudio es lo contrario de sintético: contempla ante todo sistemáticamente la historia de los países estudiados, la evolución urbana de una o dos ciudades principales, el desarrollo de la profesión del arquitecto, el devenir de la arquitectura de representación social y cultural; la historia paralela signada por la problemática de la vivienda, que a partir de cierto momento se traduce en políticas y estrategias y también en proyectos y realizaciones urbanísticas y arquitectónicas. *La bifurcación entre la arquitectura con una dimensión ante todo cultural y otra con una dimensión ante todo social corresponde al resquebrajamiento de la sociedad en los países tratados* [cursivas añadidas]. (Cuadra, 2010, p. 9)

Ante esa situación decide por una historia de la arquitectura contextualizada. “La idea era, en esta situación, formular una visión integral, contemplando la arquitectura en un marco histórico, urbano, profesional, social, es decir, escribir una historia de la arquitectura contextualizada...” (Cuadra, 2010, p. 9). Una historia que trascienda el objeto arquitectónico.

En relación a la crisis de la profesión del arquitecto a partir de los años 60 sostiene que se debió al crecimiento de Lima, la violenta industrialización y la crisis del país. Tampoco los arquitectos estuvieron preparados con el instrumental técnico e institucional y el nivel necesario para superar dichos acontecimientos.

La gloria de la profesión del arquitecto tuvo una corta duración. Ya en los años 60, se desencadenó una crisis en todos los ámbitos de la vida profesional. Por un lado, el descomunal crecimiento de la población de Lima, la violenta industrialización de los últimos años y la subsecuente crisis en el desarrollo del país colocaron a la profesión del arquitecto intempestivamente ante una nueva situación. Por otro lado, los arquitectos tampoco disponían, ni de lejos, del instrumental técnico e institucional y del nivel necesario para soportar una situación semejante, y ellos mismos cayeron en una crisis profunda. (Cuadra, 2010, p. 40)

Los sucesos de la época, vale decir la crisis económica y política, se vieron reflejados en el aspecto académico. Estos provocaron en la universidad también una crisis que se trasladó a la formación de los futuros arquitectos.

En las universidades, el número de estudiantes, específicamente el porcentaje de los provenientes de los estratos bajos, había crecido fuertemente. Pero, además, con el origen social de los estudiantes también decayó el nivel académico. A ello se sumó el hecho de que se fundaron muchas nuevas facultades de arquitectura. (Cuadra, 2010, p. 40)

Hablar de estudiantes de estratos sociales bajos implicaba carencia académica y carencia económica según Cuadra. Es que la arquitectura también comenzó a ser de interés de las clases emergentes y no se quedaría solo en manos de una desvinculada élite ilustrada (criollismo ilustrado) y con poder económico, porque de esa manera no sería viable cualquier proyecto político a futuro. En los hechos, la década de los años 70 marcó la caída de la oligarquía terrateniente y una apuesta por la industrialización del país, aunque tardía en el contexto latinoamericano. La universidad en ese momento se hizo accesible a esos estratos sociales emergentes, porque se requería de una mano de obra especializada para impulsar el desarrollo industrial en el país. Pero la crisis de la profesión no solo se debió a la condición social del arquitecto como sostiene Cuadra (2010), sino a la falta de un mercado para la arquitectura y sobre todo a la incipiente modernización del Estado, que era el cliente mayor de los arquitectos. Un aparato estatal con signos claros de patrimonialismo¹⁷ y muchas veces por la corrupción, de manejo empírico, sin una burocracia calificada sino conformada por una clientela política. Estas características que iban y aún van desde el gobierno central a los gobiernos locales, pasando por toda la estructura estatal, inclusive universidades y empresas públicas, hacen de las instituciones y oficios, como la arquitectura, una práctica vacía.

Todavía una visión limitada y tradicional circunscrita a las pocas oficinas de arquitectura que tenía Lima en aquella época, se aprecia en el siguiente aserto:

Esta gran cantidad de egresados no solamente sobrecargó el mercado laboral, sino que el gran número de arquitectos desempleados generó una polarización, dentro del grupo profesional, entre las pocas oficinas exitosas y la masa de los subempleados. Esta polarización se transmitió a las universidades y aumentó su politización. (Cuadra, 2010, p. 41)

Aunque el primer gobierno de Belaúnde fue muy auspicioso para la arquitectura, prueba de ello fueron las unidades vecinales que se comenzaron a construir, no se puede dejar de mencionar la férrea oposición que hacía el APRA desde el Congreso de la República a las iniciativas del poder ejecutivo, hasta tal punto que el caso de la Brea y Pariñas fue la gota que desencadenó el golpe de Estado del general Velasco Alvarado. Esta situación influyó en el enfriamiento de la economía nacional, que fue luego mortalmente herida por la crisis internacional de los años 70. Sin embargo, acota Cuadra (2010):

Causa desencadenante de la crisis en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Ingeniería fue el cambio del personal docente después de la victoria del arquitecto Fernando Belaúnde en los comicios presidenciales de 1963 y su cambio y el de sus colaboradores a los ministerios... Con la salida de Belaúnde también comenzó la decadencia de su revista *El Arquitecto Peruano*. Finalmente, dejó de publicarse. Esto significó una ruptura, porque no hubo reemplazo para *El Arquitecto Peruano*. (p. 41)

La crisis económica de aquellos años y una tardía política de industrialización hacia adentro por sustitución de importaciones (ISI) que no prosperó, terminaron paralizando la actividad edificatoria por muchos años. Fue un ciclo económico adverso en la economía capitalista la causa que estuvo detrás del estancamiento de la industria de la construcción en el Perú.

Cuando desde la universidad se plantean cambios profundos en la sociedad y se corre el riesgo de alterar el *statu quo* o se denuncian hechos oscuros en los asuntos públicos, la gobernabilidad del país se hace inestable y es el momento en que se toman medidas restrictivas de participación a la sociedad civil. En la década de 1970, durante el gobierno del General Juan Velasco Alvarado, la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) fue recesada para implantar una nueva ley universitaria. Sobre los acontecimientos previos, Cuadra (2010) tiene una visión conservadora acerca del rol de la universidad en la sociedad. O pensaba inconscientemente en una universidad aislada de su sociedad o no conocía el proceso por el cual pasaba la sociedad peruana, que en esos momentos experimentaba la reforma agraria, la reforma educativa, el intento tardío de industrializar el país y en definitiva romper las arcaicas estructuras agrarias que mantenían sistemas socioeconómicos de características feudales. La izquierda peruana no aportó mayores logros en ese momento y el retiro de Luis Miró Quesada eran los preludios de un conflicto mayor en las esferas del poder, la tensión entre el grupo de El Comercio y el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada que terminaría en la confiscación de la prensa.

Los años tranquilos, positivos de la Facultad continuaron todavía hasta mediados de los años 60, que fue cuando fue afectada por la politización creciente de las universidades. El aumento exagerado de las disputas políticas, que fueron atizadas especialmente por grupos de la izquierda, provocaron el retiro de Luis Miró Quesada y de otros catedráticos considerados conservadores. La facultad entera entró en una fase de poco trabajo arquitectónico pero de discusión política unilateral y desmedida. De esta forma, las universidades fueron degradadas temporalmente a un instrumento de la política, poniendo en riesgo su razón de ser a los ojos del Estado. Esto exigió contramedidas. (Cuadra, 2010, p. 41)

Una de esas contramedidas, además de la creación de los programas académicos y departamentos, fue la extirpación de los institutos de investigación de las universidades que fueron trasladados a los ministerios del gobierno central. Por ejemplo se creó el ININVI en el flamante Ministerio de Vivienda y Construcción. Mediante Decreto Ley N° 17437 del 18 de febrero de 1969 el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada promulga la Ley Orgánica de la Universidad Peruana.¹⁸

Finalmente se debe atender con cuidado el prólogo de Hanno-Walter Kruft a la primera edición en alemán del texto que se analiza, sobre todo a la visión unilateral desde Europa. No es una visión que trata del encuentro de dos mundos, sino del descubrimiento de América. Una visión eurocentrista que Bolívar traía en su propuesta política.

Este libro representa un rayo tardío de aquellas esperanzas que el Libertador Simón Bolívar abrigaba. Bolívar había sido alertado por Alexander von Humbolt, después de su viaje a América Latina, de las tareas económicas y humanas pendientes en su tierra. Ciertamente, los objetivos de Humbolt eran, en primer término, científicos y no políticos. A pesar de eso, su "Ensayo sobre la Situación Política del Reino de Nueva España"¹⁹ (1809-1814) proporcionó puntos de partida importantes para un análisis. Bolívar reconoció sin restricciones el mérito de Humbolt cuando en una carta escribe: "¡Alexander von Humbolt es el verdadero descubridor de América del Sur! ¡El nuevo mundo debe agradecerle a él más que a todos los conquistadores juntos!". (Como se citó en Cuadra, 2010, p. 13)

Poco afortunadas las palabras de Bolívar, sobre todo porque no conoció la revolución industrial y el surgimiento del capitalismo. Europa tuvo en América del Sur, y particularmente en Perú, a un importante proveedor del oro que circuló en el mundo y que llenó las despensas europeas para alimentar al proletariado industrial con la papa y el tomate, oriundos de América. Actualmente la megadiversidad biológica de

América sirve para el desarrollo de la biotecnología mundial. Una deuda que todavía tiene pendiente la humanidad, si la vemos en términos económicos. Sintomáticamente, el viaje de Humbolt se daba en los preludios de la caída del Imperio español cuando se aplicaban las primeras reformas borbónicas.

Continuando con el análisis de los planteamientos teóricos de esta generación, la Agrupación Espacio no fue para Beingolea (1997):

...sino una de las manifestaciones más evidentes del “espíritu” de esa época. Precisando de paso, que dicha época no tuvo un solo ‘espíritu’, y que éste no era necesariamente el de la Modernidad sino el de la Modernización, y que de ahí probablemente provenga el hecho de su debilidad y precariedad. (p. 25)

Una segunda acotación que realiza Beingolea sobre la temporalidad de la Agrupación Espacio es su diacronismo, en lugar de un anacronismo, planteado por Mario Bianco.

Con visión defectiva, se ha juzgado como tardío –e implícitamente como anacrónico–, el mensaje y los referentes invocados por el grupo de intelectuales liderados visiblemente por Luis Miró Quesada, puesto que ellos hicieron referencia al espíritu y a las obras de Le Corbusier y el Wright de anteguerra. Mario Bianco lo sintió así, y de ahí su crítica a la ortodoxia de ESPACIO. Dicho aparente anacronismo puede explicarse por el evidente desfase y distanciamiento temporal que tenía el Perú, en relación al contexto internacional. Sin embargo, dicha ortodoxia parecía la mejor para explicar el sentido del cambio que se decía introducir. Por lo demás, importantes experiencias modernas internacionales... nos demuestran lo relativo y poco concluyente sentido descalificador del anacronismo cultural. Es preferible el uso del término diacronismo²⁰ cultural. (Beingolea, 1997, p. 25)

Y sobre el desconocimiento de la Agrupación Espacio del tercer historicismo, el de la fusión de tradición y modernidad, dice Beingolea:

...con poca perspectiva histórica y con gran desconocimiento, la Agrupación, ignoró la mejor obra que Seoane, Alva, y el propio Hart Therré [sic], venían realizando en lo que podríamos tipificar como el tercer momento de Historicismo: el de fusión de tradición y modernidad. (Beingolea, 1997, p. 26)

Finalmente convertida la arquitectura moderna en estilo, la Agrupación Espacio solo buscó la fidelidad funcional de donde vinieron las diferentes vertientes estilísticas personales.

...a la postre la arquitectura moderna devino en un estilo. Los principios que invocaba ESPACIO eran los de la fidelidad funcional y de ésta como inspiradora de la expresividad arquitectónica. Las formas de lograr el principio fueron variadas y fue de allí precisamente de donde derivaron las variaciones y las diferencias advertidas en las obras de sus exponentes más visibles... podríamos decir que, en rigor, no existió una arquitectura de ESPACIO. (Beingolea, 1997, p. 26)

En relación al pensamiento arquitectónico, y para lo que Ludeña denomina como primer momento en la producción teórica peruana, el de la vigencia de la conciencia arquitectural idealista en el marco de la conciencia oligárquica burguesa, la tratadística peruana revela el entroncamiento con los intereses de la oligarquía y su relación ideológica en la práctica y en la enseñanza de la arquitectura.

Es evidente que la tratadística peruana, por su contenido y orientación, no hará sino revelar –como ha sucedido en los hechos– su funcionalización directa con los intereses de la oligarquía y sus necesidades de reproducción ideológica en el terreno de la práctica y la enseñanza de la arquitectura. De ahí que el academicismo y la retórica ecléctica-historicista subyacente al contenido de los tratados de T. Elmore, R. Malachowski y H. Velarde, se sitúen en la perspectiva de coadyuvar a la promoción y legitimación de una superestructura arquitectural compatible con el “proyecto edilicio” de aquella misma oligarquía que los acogió y mantuvo bajo su amparo institucional. (Ludeña, 1991, pp. 75-76)

El discurso de la modernidad, que busca legitimar la incipiente burguesía peruana en el terreno de la cultura, se caracteriza por la universalidad, la ideología del *hombre libre* y la exaltación del subjetivismo y el individualismo creador con valores absolutos. Los dos últimos caracteres tienen un marcado acento tradicional.

En muchos sentidos, el discurso de la modernidad en su acepción burguesa, tiene en los planteamientos de A. Deustua, L. Miró Quesada y del mismo E. Harth-Terré (no el diseñador, sino el teórico de **Formas Estéticas**), las evidencias de una expresión tangible. No sólo porque estos planteamientos coinciden, sobre todo el de L. Miró Quesada, con los esfuerzos de la siempre incipiente burguesía por afirmarse en el Perú y legitimarse ideológicamente en el terreno de la cultura y, específicamente, en el arte y la arquitectura; sino también porque estos planteamientos reproducen, precisamente, el sentido de aquellos postulados tan caros al discurso burgués sobre la vida, la política o la cultura: la afirmación de una nueva “universalidad” (léase internacionalización de la cultura del capitalismo), la prédica de la ideología del “hombre libre”, así como la

exaltación del subjetivismo y el individualismo creador como valores absolutos, entre otros postulados. (Ludeña, 1991, p. 76)

Para Ludeña, tanto en los planteamientos de raíz idealista como marxista se procesa la arbitrariedad de encubrir subjetivismos e impedir la constitución del fenómeno arquitectural en un “objeto científico” de conocimiento.

Tanto en los planteamientos de raíz idealista como aquellos que se sustentan en una base marxista se procesa una arbitrariedad elocuente en la utilización y asignación de significados a la expresión arquitectura. El mantenimiento de esta situación creemos que responde –en última instancia– a los intereses del pensamiento idealista para confundir realidades, encubrir subjetivismos e impedir la constitución del fenómeno arquitectural en un “objeto científico” de conocimiento. (Ludeña, 1991, p. 84)

Corroborar lo dicho cuando sostiene que: “Para la tradicional historiografía de la arquitectura y la ingeniería el dominio casi excluyente de estudio ha sido: el objeto construido, la obra terminada. Una obra considerada como un objeto casi metafísico, intemporal” (Ludeña, 2000, p. 223).

3.1.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL

Los planteamientos teóricos de la generación de la dispersión conceptual estuvieron influenciados por la posmodernidad. La caída de los paradigmas, la tesis de Francis Fukuyama (1990) sobre el fin de la historia y el debate entre capitalismo y socialismo, el Consenso de Washington²¹ y la aplicación del neoliberalismo a ultranza fueron hechos que marcaron la visión de los arquitectos en el Perú.

Lo que podríamos estar presenciando no sólo es el fin de la guerra fría, o la culminación de un período específico de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano. Lo cual no significa que ya no habrá acontecimientos que puedan llenar las páginas de los resúmenes anuales de las relaciones internacionales en el *Foreign Affairs*, porque el liberalismo ha triunfado fundamentalmente en la esfera de las ideas y de la conciencia, y su victoria todavía es incompleta en el mundo real y material. Pero hay razones importantes para creer que éste es el ideal que “a la larga” se impondrá en el mundo material. (Fukuyama, 1990, pp. 6-7)

La globalización como proyecto del capitalismo mundial que abarca todos los procesos de producción cultural, inclusive la arquitectura y su historia, concedieron un matiz estrictamente modernizante a las ciencias. La historiografía se enriqueció con el avance de la historia, sus métodos y técnicas, por ello la obra de esta generación es variada en sus planteamientos teóricos. Va desde los aspectos filosóficos en la arquitectura de Álvaro González (1998) hasta las ‘vidas’ de Luis Solarí (1996) y Luis Jiménez (2005), pasando por el cambio temático de Syra Álvarez (2003).

La historiografía hace nuevas preguntas al pasado y, aquietados pero no resueltos los conflictos entre tradición y modernidad, posterga el análisis de causalidad frente a las solicitudes de pragmatismo y rentabilidad económica del capital. Un efecto que llega hasta la práctica de la arquitectura, que se somete al análisis costo beneficio antes que a la calidad y habitabilidad.

González sugiere la revisión de los fundamentos de la arquitectura, de lo que podemos colegir la revisión de su forma de hacer la historia de la arquitectura. El punto de inicio sería el planteamiento del problema, el paso de un pensamiento en términos de condiciones eternas a otro en términos de un fundamento en transformación.

En otras disciplinas, particularmente la ciencia y la filosofía, desde mediados del XIX se han producido cambios sustanciales. Nietzsche, Freud, Heidegger y, más recientemente Michel Foucault y Jacques Derrida han contribuido a la dramática transformación del pensamiento y a la conceptualización del hombre y de su mundo. No obstante, poco impacto ha producido esta transformación en la arquitectura actual. Mientras la ciencia y la filosofía criticaban sus fundamentos, la arquitectura no. La arquitectura permanecía segura en los propios fundamentos derivados de la filosofía y de la ciencia que a su vez estaban siendo puestos en duda por sus propias disciplinas. Hoy, los fundamentos de esas disciplinas se mantienen en un estado de incertidumbre. En arquitectura esta cuestión no ha sido formulada; su respuesta no ha sido articulada. Punto de inicio debe ser un adecuado planteamiento del problema: el paso de un pensamiento en términos de condiciones fundamentales eternas a otro pensamiento en términos de un fundamento en transformación. (González, 1998, p. 73)

En esta generación se nota un deslinde con la propuesta de mezclar modernidad y tradición, y de aquella por apropiarnos de la modernidad de la arquitectura extranjera para obtener una nueva arquitectura ligada al contexto. Para Viccina a través de la teoría y la crítica se puede llegar a una propuesta de arquitectura nueva y anclada al contexto.

A través de la teoría y la crítica es pues la única posibilidad de llegar a una propuesta de arquitectura nueva y anclada al contexto. Y esto debe darse tanto en la formación universitaria como en las oficinas de arquitectura. Es decir, los arquitectos deben formarse constantemente, leer y estudiar a fondo las propuestas y las críticas, sean cercanas o lejanas. Pero no para “copiar bien” sino para saber que ya es inútil pretender “inventar la pólvora”. Es preciso entonces pensar más en lo que estamos haciendo y dejar de hacer de la profesión del arquitecto un arte de lo ya conocido, que no es Arte. Para realizar una arquitectura ligada al contexto no se trata pues de mezclar modernidad y tradición, Barragán decía que lo tradicional es ser contemporáneo. No se trata tampoco de buscar apropiarnos de la modernidad de la arquitectura extranjera, sólo haríamos una adaptación poco creativa. Se trata de ser contemporáneos y universales como originales. (Viccina, 2001, p. XII)

Y sobre la arquitectura del presente acota:

Nos toca interpretar pues la arquitectura del presente, desde este extremo occidental, pobre pero culto, con tecnologías diferentes pero no obsoletas ni determinantes, con la innovación y el aval teórico e intelectual de toda obra de arte, poco a poco, hasta que se nos permita a los arquitectos construir estos mejores espacios para todo tipo de personas y lugares. (Viccina, 2001, p. XIV)

Por su parte González (2001) resalta la importancia de la historia en la búsqueda de nuestra herencia cultural:

La necesidad de reconciliación con nuestra herencia cultural pasa por otra actitud. Nuestra propuesta arquitectónica va a tener que ver con el contexto cultural, con nuestras posibilidades económicas y tecnológicas, con nuestras necesidades y con nuestros modos de vida. La historia nos enseña a respetar contextos y a explicarnos procesos. (p. 122)

Y destaca la importancia de la enseñanza de la arquitectura, pero vierte sus reparos cuando dice: “La enseñanza de la arquitectura es otro de los campos donde es preciso actuar con énfasis. Constituye, a menudo, un centro importante de enajenación cultural y la caja de resonancia de modelos externos” (González, 2001, p. 125).

Sobre esta aspecto además agrega:

La incapacidad de muchas escuelas y facultades de arquitectura por superar los resabios de la colonización pedagógica son evidentes. Un sistema educativo elitista que, por lo general, no ejercita la investigación ni la reflexión ni la crítica. La falta de compromiso con la realidad estimula evasivas visiones del arquitecto individualista artista y la autonomía disciplinar sin contaminaciones con la realidad. (González, 2001, p. 125)

Por su parte Solari en una perspectiva de divulgación arquitectónica dice sobre *Bentín* “... este no es un libro de crítica, no pretende serlo. Se trata de recoger lo principal de la obra proyectual del arquitecto José Bentín Diez Canseco construída o no, para ser mostrada a un público no necesariamente especializado” (Solari, 1996, p. 9).

Sobre la arquitectura peruana contemporánea considera que la Facultad de Arquitectura de la UNI y la Sociedad de Arquitectos fueron los referentes inmediatos.

La arquitectura peruana contemporánea está marcada por algunos rasgos esenciales. Sin duda, sus referentes inmediatos son la Facultad de Arquitectura de la UNI, que empezó a funcionar en 1,910... y la fundación posterior de la Sociedad de Arquitectos (hoy Colegio de Arquitectos del Perú). (Solari, 1969, p. 9)

Asimismo, sostiene que el Movimiento Moderno en el Perú tuvo sus principios y más importantes ejemplos a través de la Agrupación Espacio.

Con el transcurso de las primeras décadas de este siglo se empezaron a sentir en el mundo las influencias de lo que en arquitectura se conoce como el Movimiento Moderno, liderado principalmente por Le Corbusier. Sus principios y más importantes ejemplos empezaron a conocerse en el Perú al promediar la década del 40. Sin duda, el elemento catalizador de esta nueva corriente en el Perú fue la Agrupación Espacio (1,947). (Solari, 1996, p. 10)

Finalmente elabora juicios de valor sobre la situación de la arquitectura en el Perú y su relación con la sociedad. La arquitectura ya no es tema de discusión intelectual o cultural en la sociedad contemporánea. Bajo la presentación de la arquitectura de Bentín busca que la arquitectura retome la presencia que nunca debió perder como expresión artística y cultural.

El Perú posee innumerables ejemplos de gran arquitectura en todas sus épocas; somos tierra de grandes obras y por tanto de grandes arquitectos. Sin embargo nuestra sociedad contemporánea ha dejado a la arquitectura de lado en la discusión intelectual/cultural. Éste es un fenómeno del cual somos responsables todos: la sociedad y también los arquitectos... Quisiera rescatar sí el hecho constatable de que la arquitectura desde la década de los cincuenta, en que tuvo cierta relevancia a nivel de toda la sociedad, no la ha vuelto a tener salvo esporádicas

apariciones de algunos edificios que en razón de su notoriedad funcional o formal han llamado la atención del gran público. Este es uno de los objetivos centrales de este libro; la arquitectura debe retomar la presencia que nunca debió perder entre las expresiones artísticas y culturales de nuestra sociedad. Esa presencia será el vínculo que nos permitirá resolver las diferencias que ahora tenemos. Este libro es –quiere ser– un puente entre la arquitectura, en este caso la de Bentín, y nuestra sociedad. La medida en que la primera responda a la segunda y en que la segunda así lo interprete es algo que no podemos afirmar ni negar pero que esperamos sea motivo de discusión a partir de la presente publicación. (Solari, 1996, p. 11)

Manuel Ruiz con el tema de la vivienda colectiva se ubica en el espacio latinoamericano entre los años 30 y 60 del siglo pasado. Sobre el propósito de su obra *Vivienda Colectiva Estatal en Latinoamérica : 1930-1960* dice ofrecer una visión de cada país, revisando procesos, logros, errores y obras donde la arquitectura moderna será protagonista de excepción y estará sujeta a un análisis de pertinencia y validez.

El presente estudio pretende ofrecer una visión que va más allá de las fronteras de cada país en un momento donde las demandas sociales obligaron a que la vivienda en Latinoamérica –y en el mundo– se convierte en el fenómeno construido de mayor dimensión del siglo XX; revisando procesos, logros, errores y obras del contexto latinoamericano y hacer constar sus similitudes, tanto por su raíz y condición histórica y geográfica, como por las influencias que –por esas mismas razones– periódicamente fueron recibiendo, así como las formas en que fueron implantándose en sus ciudades. La arquitectura moderna será en buena parte de los casos, protagonista de excepción y su teoría y posterior aplicación dará lugar tanto a iniciales deslumbramientos como a previsibles controversias acerca de su pertinencia y validez. (Ruiz, 2003, p. 10)

En el desarrollo del discurso sostiene:

La vivienda latinoamericana como hecho planificado y construido dentro del concierto urbano –arquitectónico de inicios del siglo XX debe ser localizada dentro del momento de surgimiento de nuevos modelos y conceptos arquitectónicos y culturales foráneos en territorios generalmente receptivos a toda clase de influencias externas, como ha sucedido desde siglos y gobiernos anteriores, teniendo ahora como nuevo inquilino a la modernidad. (Ruiz, 2003, p. 71)

Y sobre la multiplicidad e indefinición arquitectónica en la región latinoamericana debido al escenario político indiferente que iba reaccionando conforme iba incrementándose la presión social producto de la influencia externa, Ruiz (2003) sostiene:

Un escenario político sumamente cambiante configuraba la región durante la primera mitad del siglo XX, que sin embargo desde el poder continuó empleando modelos arquitectónicos que involucraban sinónimos de ideales de grandeza logrados por otras sociedades y contextos. La imagen del poder cambió de rumbo sin mayor discusión (salvo su eterna aspiración de monumentalidad y cantidad de obras), cuando los mensajes de “desarrollo” y “progreso” iban calando con mayor fuerza en el continente, sin duda apoyados por el intercambio y consumo de los productos culturales de las potencias, resultando entonces inconveniente y hasta ridículo mantenerse bajo los moldes tradicionales. (p. 72)

En relación a la arquitectura y al urbanismo hubo en la clase intelectual latinoamericana una inercia que respondía por simple oposición pero casi nada por sus propios planteamientos ideológicos, que sí tuvo mayores alcances en otras áreas del conocimiento como las ciencias sociales, por ejemplo el movimiento dependientista y la propuesta de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Las expresiones culturales modernas no se identificaron con una ideología política y viceversa por la ausencia de grupos de interés. No se propició un debate que trascienda las diferentes clases sociales quizás por el bajo nivel educativo de la población.

Sin embargo sus mentores culturales mantuvieron sus posiciones ante la creciente propaganda de la ‘nueva época’, más que por razonamientos ideológicos (sin llegar a los niveles de discusión que el encuentro de corrientes generó entre los europeos) por simple oposición, costumbre o poca apertura a cambios, tildándola de inexpresiva, inhumana, sin propósitos, objetivos y calidad; otros simplemente cambiaron de ropaje según la conveniencia coyuntural; pero en la mayor parte de los casos las expresiones culturales modernas tampoco se identificaron con una ideología política y viceversa, entre otras razones por la indiferencia o desinterés de autoridades así como por una tardía presencia o simplemente ausencia de grupos intelectuales y difusores representativos que defiendan sus tesis. (Ruiz, 2003, p. 72)

Ruiz (2003) describe los aportes que desde la región recibió la modernidad arquitectónica en cuanto a la tipología de vivienda:

Uno de los fundamentos en la construcción por esfuerzo propio era no menospreciar la capacidad de las familias. La variedad tipológica era viable, pudiéndose elaborar modelos de uno o dos pisos, ya sea unifamiliar, bifamiliar, o en hilera; también en casas de varios pisos donde las familias construirían el muro de revestimiento y los tabiques. (p. 82)

Otras formas fueron:

Se recalcan interesantes alternativas como la posibilidad de expansión para el momento que la familia cuente con los medios económicos. Otro concepto es el de la coordinación modular, que introduce un factor de sencillez altamente conveniente, así como optimización en el uso del material. (Ruiz, 2003, p. 82)

Juan Carlos Doblado anuncia en *Arquitectura Peruana Contemporánea: Escritos y conversaciones* que la modernidad, el problema de la identidad y la crisis de la arquitectura en el Perú son algunos de los temas comunes que recorren este libro (Doblado, 1990, p. 9).

Plantea una nueva posición frente a la historiografía arquitectónica, partiendo de la hipótesis que existe una crisis de identidad cultural:

Una de las premisas fundamentales es reinterpretar nuestra historiografía arquitectónica a partir de categorías conceptuales propias, que sin negar los aportes foráneos puedan contribuir desde el campo de la disciplina arquitectónica a la superación de nuestra crisis de identidad cultural. (Doblado, 1990, p. 9)

Y sobre la situación de la arquitectura nacional manifiesta que la crisis de la arquitectura nacional se remonta a los años 60 cuando muchos profesores de la Facultad de Arquitectura de la UNI pasaron a formar parte del aparato estatal en el primer gobierno del arquitecto Belaúnde. Coincide en este aspecto con la posición de Manuel Cuadra.

Si analizamos la situación de la arquitectura nacional, veremos que la crisis por la que atraviesa se remonta al comienzo de los años 60, en que se produjo el proceso de reestructuración en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. A partir de este hecho, muchos profesores pasaron a formar parte del aparato estatal, una vez instalado el primer gobierno del arquitecto Belaúnde. Se genera entonces un período de gran inestabilidad donde el discurso político se hace cada vez más intenso, dejándose de lado la actividad netamente proyectual. (Doblado, 1990, p. 21)

Lo que se llamaría una coincidencia en algunos aspectos de la arquitectura peruana, viene a colación de lo que sostiene Frederick Cooper en una entrevista que figura en la obra de Doblado. Se trata de la idea compartida por ambos sobre la pertinencia política en la arquitectura.

El error, desgraciadamente grave, estuvo en la creencia de que el diseño arquitectónico podía a la larga constituirse en una suerte de granada que podía hacer detonar el sistema político y social injusto en el que se vivía. Esto introdujo una concepción falaz y muy perniciosa en el seno mismo de la comunidad arquitectónica internacional: la idea de que frente a las dificultades de ejercer el oficio de arquitecto, la alternativa política, u otras alternativas equivalentes son inevitables o fundamentales. (Cooper, 1985, p. 73)

Y sobre la identidad latinoamericana desde los tiempos en que considera sus orígenes sostiene que el primer antecedente es el movimiento neocolonial, que intentó hacer una arquitectura americana con un sustento propio pero que se redujo a un historicismo formal y ecléctico.

El primer antecedente del problema de la identidad en la arquitectura latinoamericana se remonta a los años 20, cuando aparece el movimiento neo-colonial. Este se desarrolló a escala continental principalmente en Argentina, México y Perú; teniendo éstos dos últimos países una amplia tradición de arquitectura colonial y precolombina, motivo por el cual se mezclaron formas con reminiscencias incas o aztecas, y coloniales.

El neo-colonial, como señala Ramón Gutiérrez, fue el primer intento de hacer una arquitectura americana con un sustento teórico propio, pero se redujo a un historicismo formal y ecléctico, reemplazando el lenguaje europeo por uno de raíz americana. (Doblado, 1990, pp. 31-32)

O sea tanto para Carlos Doblado como para Ramón Gutiérrez, el problema de la identidad latinoamericana se remonta al movimiento neocolonial. Téngase presente que las identidades también son procesos sociales dinámicos, no se petrifican en el tiempo.

Sobre el estilo neocolonial establece una relación de enfrentamiento con el Movimiento Moderno. Considera la visita de Le Corbusier a Sudamérica como decisiva e influyente y se consolida en el Perú con la presencia de la Agrupación Espacio.

Mientras que en el resto del continente el neo-colonial tuvo vigencia hasta finales de los 30, en el Perú su apogeo duró veinte años más, habiéndose institucionalizado como estilo. Surge el enfrentamiento con las ideas del Movimiento Moderno que se habían expandido en América Latina desde finales de los 30 teniendo como antecedente el art déco. La visita que realizara Le Corbusier en 1929 a Buenos Aires, Sao Paulo y Río influyó decisivamente sobre buena parte de los arquitectos de la época. Esta influencia llega tardíamente al Perú y se consolida en 1947 con la Agrupación Espacio. (Doblado, 1990, p. 32)

También como otros de su generación o de las generaciones anteriores, Doblado piensa que la Agrupación Espacio consolidó tardíamente en el Perú al Movimiento Moderno.

Syra Álvarez (2008) en *Hacia la consolidación del campo profesional del Arquitecto: El aporte de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1937-1962* abre el campo de estudio de la siguiente forma:

El presente artículo presenta las iniciativas tomadas en la Sociedad sobre diversos aspectos relacionados con la profesión del arquitecto y con la delimitación del campo profesional. Se intenta así, aproximarse a una lectura de la visión de la SAP [Sociedad de Arquitectos del Perú] sobre temas concernientes a la formalización de la profesión de arquitectura en el Perú y el desarrollo de la ciudad de ese momento. Pensamos que estos habrían sido los temas centrales que la Sociedad consideraba necesarios para conseguir una apropiada demarcación del campo profesional. (p. 36)

Relaciona la formación de la Sociedad de Arquitectos del Perú (SAP) con la aparición de la revista El Arquitecto Peruano (EAP) que se da en agosto de 1937.

Según EAP, la nueva institución ejercería el control de conceder u otorgar los títulos a fin de proteger el ejercicio de la profesión y limitarlo a quienes figuren en los archivos de la Escuela o en el Registro Oficial de Ingenieros del Ministerio de Fomento. Para ello, se promovería también la creación de un Registro Profesional de la Industria Constructora. Esto facilitaría el trabajo de las municipalidades para controlar el derecho de firmar planos y solicitar licencias de construcción. (Álvarez, 2008, p. 37)

Pero la tarea más importante que emprendió la SAP, por sus implicancias hasta el día de hoy, resulta ser la delimitación del campo profesional, hecho que hasta ahora sigue en cuestión, aunque limitado o bajo la apariencia de problemas de otra índole. Alguno de ellos son: la aparición de trabas a la inversión, la demora en los trámites o la incapacidad de los municipios de legislar sobre sus jurisdicciones en asuntos edificatorios. Lo cierto es que con una presión inmobiliaria tan grande, la ciudad viene soportando un ritmo creciente de especulación del suelo, teniendo como contrapartida servicios urbanos de agua y alcantarillado totalmente saturados. Al respecto sostiene Álvarez (2008):

Otra de las actividades... fue la delimitación del campo de ejercicio profesional propio del arquitecto distinto al del ingeniero civil y que éste último venía ocupando. Esta situación se consigue revertir, en un primer momento, cuando en 1952 se logra incluir en el Reglamento Nacional de Construcciones disposiciones específicas para ese fin. (p. 40)

A lo que añade: “Se había conseguido así que sean los arquitectos quienes autoricen con su firma los proyectos arquitectónicos y también que formen parte de las comisiones técnicas consultivas de las municipalidades” (Álvarez, 2008, p. 40).

Un factor que juega un importante rol en la delimitación del campo profesional con la ingeniería es que en el imaginario del ciudadano de a pie el ingeniero aparece más pragmático y se le encuentra por doquier a lo largo y ancho del territorio nacional. No propiamente como ingeniero civil que es la especialidad más cercana a la arquitectura, sino como uno de la larga lista de especialidades con que cuenta esta profesión en el Perú. Fuera del área de influencia de la oficina regional de Lima del Colegio de Arquitectos, el panorama del ejercicio profesional del arquitecto, el día de hoy, todavía es vulnerable. Por ello, dice Álvarez (2008):

Lamentablemente, este logro fue de corta duración. Ante una solicitud posterior de los ingenieros realizada ante el Ministerio de Fomento, estos artículos fueron modificados. Este hecho significó un retroceso en la consolidación del ámbito profesional del arquitecto. Fue motivo de duras críticas y dio lugar a la renuncia de toda la Junta Directiva de la Sociedad. La nueva junta presidida por Rafael Marquina propuso retomar la gestión y elevar un memorial al Presidente de la República solicitando que se reconozcan garantías justas para la práctica profesional de los arquitectos del país... La fundamentación se basaba no sólo en la diferencia que existía entre los estudios de arquitectos e ingenieros, sino en el sentido que tenían las comisiones técnicas consultivas y las características y necesidades propias de la profesión de arquitecto. (p. 41)

Pese a ello, los ingenieros pusieron condiciones.

La delimitación de los campos profesionales como el de la Arquitectura fue pues una gestión de larga duración por su delicada envergadura. La Sociedad de Ingenieros exigía que para dejar ellos de firmar y, por lo tanto, avalar planos de arquitectura, los arquitectos deberían dejar de construir, situación que no se podía admitir. (Álvarez, 2008, p. 41)

En este aspecto, la generación formativa desplegó sus mayores esfuerzos, que fueron luego completados por la generación siguiente.

La manifestación de divergencias por las competencias entre ingenieros y arquitectos refleja una de las barreras de mayor dificultad que tuvo que sortear la Sociedad: los ingenieros perdían un espacio que los arquitectos reclamaban para sí. Esto se refleja en diversos intentos de negociación. (Álvarez, 2008, p. 41)

Los estilos nacionalistas, en este caso, han provocado pugnas entre los partidarios de uno y otro bando. Sin embargo se debe reconocer que la verdad no está de un solo lado, depende de la forma de ver la arquitectura. En este sentido es muy pertinente el prólogo de José García Bryce al libro de Jiménez y Santiváñez, *Rafael Marquina arquitecto*, cuando dice:

En muchas de sus obras, Marquina combinó los esquemas clásicos de composición y proporciones con formas inspiradas en el Barroco español y en la arquitectura de la Colonia, afirmando así su adhesión al movimiento neocolonial, una corriente estilística que él interpretó siempre dentro del espíritu académico que correspondía a su formación y sistema de valores. (García Bryce, 2005, p. 9)

Este libro de Jiménez y Santiváñez es parte de la colección *Arquitectos Peruanos* que iniciara José Bentín con Seoane Ros. Reza su planteamiento de la siguiente forma:

Estudiar la vida (1884-1964) y obra (1909-1946) de Rafael Marquina es una tarea que emprendemos con el fin de cubrir este vacío en el conocimiento de nuestra historia, entendiendo además que ésta forma parte de una secuencia continua que es preciso conocer en su conjunto. Estamos convencidos de que hace falta este conocimiento para comprender la evolución de la arquitectura peruana hasta llegar a nuestros días, pues creemos que es imprescindible contar con un conocimiento cabal de nuestras raíces, para construir una imagen coherente de la propia identidad, que nos permita proyectar al futuro nuestra arquitectura. (Jiménez & Santiváñez, 2005, p. 11)

Los autores describen el ambiente que encontró el arquitecto Rafael Marquina a su llegada de los Estados Unidos, país donde estudió arquitectura, de la siguiente manera:

En general, la arquitectura de este período refleja la situación de cambio que se daba en todos los niveles y el espíritu de la época, lo que, visto en retrospectiva, entendemos como el inocultable afán de estar al día a nivel tecnológico y cultural; eso explica la ilimitada apertura a todo lo foráneo, sin ningún tipo de distinciones. Fueron bienvenidos tanto lo académico como lo pintoresco, el barroco francés como el morisco español, e inclusive el Art Nouveau, desprovisto ya de su original sentido de protesta ante el academicismo, tomado más bien como decoración en todo tipo de esquemas, sin mayor reflexión de por medio.

No existía todavía un conocimiento ni una conciencia de lo que debía o no incorporarse a nuestra cultura arquitectónica. Se dejaron de lado los aportes de la tradición, logrados a lo largo de trescientos años de historia, a favor de un progreso y adelanto entendidos como la búsqueda de una nueva identidad dentro de lo moderno, de una nación que aún no cumplía cien años de vida independiente. Incorporar esta tradición propia a la imagen de un país moderno consciente de sus valores fue justamente la labor que atañía a los arquitectos de este período. Fue así como lo entendió el arquitecto Rafael Marquina en todo su desempeño profesional y docente. (Jiménez & Santiváñez, 2005, p. 15)

Una de las apreciaciones más saltantes que hacen los autores sobre el arquitecto Marquina es su disposición por inculcar en sus alumnos el interés por la arquitectura de la Colonia. Dicen al respecto:

En Rafael Marquina encontramos la preocupación por inculcar en las nuevas generaciones de arquitectos el interés por los valores de nuestra arquitectura de la Colonia. Así, propuso la creación de un curso titulado “La arquitectura en la Colonia”, cuyo programa contemplaba el estudio del renacimiento español y de la arquitectura colonial de la costa y sierra, apoyado por visitas a los principales monumentos coloniales de Lima, para finalmente desarrollar proyectos de fachadas coloniales y decoración interior. (Jiménez & Santiváñez, 2005, p. 28)

Un buen ejemplo de la historia contemporánea, lejos de los grandes discursos y aún más cerca de la vida cotidiana parece verse en el siguiente fragmento de Martuccelli (1995):

Terminé convencido que tenía razón, que hasta un poquito de Lima le pertenecía. Es que no se trata de la historia de los grandes edificios, los que se supone van marcando las pautas en los libros, sino la historia de la cantidad de cosas que se construyen por necesidad y especulación y que son las que conforman el paisaje urbano y finalmente la cara de la ciudad. Y entre los hitos que diseñan arquitectos y el conjunto de cosas que se hacen dentro del entorno construido hay siempre, aparte de la distancia en conceptos e intenciones, una diferencia de años, un desfase que diluye los márgenes de una tendencia a otra, que demora o arrastra el paso de una cosa a otra. (p. 66)

Mas allá de los paradigmas de la modernidad, sostiene Martuccelli, están las edificaciones que constituyen el relleno urbano en la ciudad, aquellas edificaciones que sin querer pertenecer al movimiento moderno son figuras presenciales en el escenario urbano por ‘necesidad o por especulación’.

El comportamiento de la actividad edificatoria, se desarrolla al ritmo del crecimiento económico, es decir, también es cíclico. Martuccelli establece una correlación entre reflexión teórica y ese crecimiento.

Nadie hizo esperar al capital, a nadie le asaltaron dudas sobre “arquitectura peruana” o algo así, si lo que hacían era “nacional” o no, polémicas que habían tenido lugar tan solo unas décadas antes y que habían sido sepultadas por “folklóricas”. Esta es una constante que suele repetirse: Por lo general, las épocas de crisis económica son momentos de preocupación teórica y viceversa, cuando hay bonanza en la producción la reflexión pasa a segundo plano. (Martuccelli, 1995, p. 68)

Y añade cómo el individuo fue aceptando el planteamiento modernista, sin saber por supuesto, quiénes lo planteaban:

Así, mientras hubo intereses nadie se cuestionó nada, el dinero exigía hacer las cosas rápido y un tributo modesto e incondicional a los maestros de la modernidad desde estas lejanas tierras era lo que parecía que los clientes querían. Claro, porque la modernidad entró en el gusto de los compradores, todos querían así sus casas o departamentos, limpios y sin agregados del pasado: era momento de mirar el futuro. (Martuccelli, 1995, p. 68)

Algunas características de la arquitectura moderna peruana como su poca presencia en la región latinoamericana, sin precedentes en la arquitectura prehispánica o colonial, muestran el espíritu moderno de Martuccelli:

Eso sí, pienso que a lo largo del XX no hay un Barragán de la arquitectura peruana, con esa fuerza, ese sello y esa difusión. Es decir, con esa pretensión de representar una arquitectura nacional y contemporánea. Siento que llevan los arquitectos en México, con Barragán, un peso bastante grande. Aquí no. El Perú pocas veces aparece en los libros de arquitectura latinoamericana contemporánea. En realidad, no hay Barragán, ni Niemeyer, ni Testa, ni Salmons. Bueno, vivir así, sin figuras emblemáticas, tal vez sea mejor. (Martuccelli, 2004, p. 11)

No deja de mencionar un problema fundamental de la modernidad, la identidad o proyecto nacional: “Finalmente me atrae mucho Piqueras Cotoquí, y la propuesta con Velarde para la Basílica de Santa Rosa. Proyecto audaz, controvertido, provocador. El deseo desesperado de sintetizar la historia de un país con tantos desencuentros” (Martuccelli, 2004, p. 11).

Y a modo de confesión sobre su libro agrega:

Los tiempos contemporáneos me han parecido siempre apasionantes. En todo caso he dedicado más atención a esta etapa que a las anteriores. Por eso, cuando quise hacer una investigación y escribir un libro, me decidí por uno que sea sobre la arquitectura limeña del Siglo XX.

Entre las cosas que recuerdo me hayan dicho, en un país donde se publica y no pasa nada, es que la edición no era de las mejores. Que el libro, como objeto, era un tanto pobre. Puede ser, aunque argumentaría que el objetivo era que resultara económico. También me dijeron que mi texto era algo así como la historia depresiva, no quiero recordar la palabra abortiva, de la arquitectura limeña. La del Perú la habría escrito Macera. Es decir, una historia que buscaba, con especial placer, las frustraciones, los fracasos y los deseos no satisfechos. (Martuccelli, 2004, p. 15)

Buscaba una historia de las “grietas” que difícilmente se vuelva oficial. Un libro con la historia de los debates y confrontaciones, polémicas y discrepancias. Un texto con una inclinación muy importante hacia lo fallido, lo incompleto y un interés personal por las artes plásticas.

Por otro lado, el libro es la historia de los debates y las confrontaciones, de las polémicas y las discrepancias, que no abundan en nuestra historia de la arquitectura.

Son verdad ambas cosas, la frustración y la confrontación. En todo caso, no quería ser, de ninguna manera, una cronología de hechos ordenados, ni un catálogo de obras “correctas”. Eso sobre todo, reconstruir la historia de las “grietas”, la historia que difícilmente se vuelve oficial. Quería ser un testimonio personal de lo que más me interesaba de este siglo intenso. Por ejemplo, un cierto interés por las artes plásticas, cosa absolutamente personal. También me dijeron que como historiador me había permitido hablar de cosas en las que se notaba el sentirme involucrado, que dejé de ser el historiador frío y distante: me alegro de haberlo hecho. Tanta neutralidad, tanta objetividad, terminan matando la historia.

Todo eso puede ser, pero sobre todo, y lo reconozco una vez más, tengo, y se nota en el libro, una inclinación muy grande hacia lo fallido, lo incompleto, hacia cierta decadencia. Aunque también por las cosas posibles, abiertas y latentes. La ansiedad ha sido, a lo largo del siglo pasado, un sentimiento tan fuerte como el de la soledad. (Martuccelli, 2004, p. 15)

Con Víctor Mejía viene una nueva forma de hacer historia de la arquitectura moderna, de la misma manera que Martuccelli así lo dice. Se trata de la historia de una tipología arquitectónica, el cine y de una actividad que nace de la propia modernidad, el ocio y la recreación.

Desde fines del siglo XIX, y a lo largo del XX, una versión distinta de la modernidad hizo que los arquitectos enfrentaran nuevos temas de diseño. Por primera vez, como gremio, se asumió el problema de la vivienda masiva económica, así como la creación de modernos hospitales y escuelas. Hablando de transporte, por ejemplo, las estaciones de ferrocarril representan bien el siglo XIX y los aeropuertos el siglo XX.

Desde ese momento los arquitectos atendían nuevos estratos sociales, capas a las que no habían antes dirigido su trabajo. También, cómo no, se encargaron de hacer rascacielos, supermercados, y distintos lugares de diversión. Es en este contexto donde podemos y debemos situar a las salas de cine. Los cines sirven para unir los siglos XIX y XXI. Estudiar este tipo de edificios resulta fundamental: en las historias generales, muchas cosas quedan sin decirse. Para eso se necesitan historias particulares, historias que desarrollen con profundidad un determinado tema. (Martuccelli, 2007, p. 12)

Aunque la recreación y ocio en los cines se desarrollaba en una arquitectura ya abordada desde el punto de vista estilístico, un nuevo enfoque vino a llenar el vacío de la diversidad temática en la historiografía de la arquitectura moderna.

Una de las intenciones primeras de la publicación fue, más allá del desarrollo mismo del tema, el no recorrer caminos o historias ya revisadas con enfoques o discursos ya utilizados. Cada nueva revisión histórica es valiosa en cuanto sea abordada de modo novedoso y lúcido a la vez. Así, este recorrido por un espacio cronológico y físico ya algo transitado –el del siglo XX en Lima–, busca generar un aporte fresco y nuevo, por mínimo o valioso que pueda resultar este finalmente. (Mejía, 2007, p. 24)

La propuesta historiográfica de Mejía es novedosa en el sentido que plantea el análisis de una tipología arquitectónica de corte moderno pero también las diferentes propuestas y escalas según su ubicación en el paisaje urbano. Agrega a ello una historia paralela sobre la recreación y el ocio. “Este es un libro que, si bien presenta un primer nivel de revisión histórica, intenta ser sobre todo el análisis arquitectónico y teórico de una tipología, sin dejar de lado en algunos pasajes la crítica y la opinión personal” (Mejía, 2007, p. 26).

La crítica y la opinión personal como lo dice el mismo autor emerge las veces que sea necesario aclarar o detenerse en un pasaje de la obra.

3.2 LAS TENDENCIAS HISTORIOGRÁFICAS

Las tendencias historiográficas se analizarán según las variables propuestas en la sección metodológica: respecto a las fuentes de información, la temática historiográfica, la tipología arquitectónica, los estilos, los aspectos constructivos, las políticas de Estado y el proceso de globalización.

Las tendencias historiográficas respecto a las fuentes de información han estado orientadas a revistas como *El Arquitecto Peruano*, *Variedades*, *Ciudad y Campo*. En cuanto a repositorios institucionales, el Archivo del Ministerio de Transportes y Comunicaciones, la Beneficencia Pública de Lima, los archivos municipales, el archivo de la Universidad Nacional de Ingeniería, el Inventario de la Fundación Ford, entre otros.

Las tendencias historiográficas respecto a la temática se ha centrado en la vivienda de interés social, aquella orientada a familias de medios y bajos recursos económicos, los estilos arquitectónicos nacionalistas, premodernos y modernos, la formación en arquitectura, el mobiliario urbano, la historiografía de la arquitectura, la vida y obras de arquitectos, las organizaciones profesionales de arquitectos y se ha focalizado también en el estudio de diversas tipologías edilicias que surgieron con el arribo de la modernidad, principalmente en Lima por el ya conocido fenómeno del centralismo.

Las tendencias historiográficas que han sido más comunes respecto de la tipología han girado en torno a la vivienda y en menor medida al equipamiento urbano. La preferencia de la arquitectura de la colonia por las iglesias fue rápidamente sustituida por la vivienda, en especial por la vivienda obrera, sin que por ello dejase de existir estudios o citas sobre viviendas para los sectores medios y altos, el comercio, cine, mercados de abastos, estadios, hipódromos, iglesias, hoteles, clubes, colegios, universidades.

En el campo de la vivienda, la unifamiliar como el chalet y la multifamiliar para sectores medios y altos, programas de vivienda como los barrios obreros, las unidades vecinales y los edificios multifamiliares. El comercio cuya construcción se orientó a tiendas y grandes almacenes como el de Sears (ahora SAGA) en la avenida Paseo de la República. Los cines han sido tema de un estudio muy detallado como el de Mejía Ticona (2007). Los mercados de abastos en Lima y provincias, los estadios de fútbol y en menor medida

otros formatos como el coliseo, el hipódromo para la carrera de caballos, iglesias como la de Desamparados en Breña y que como tipología moderna han sido estudiados por Vidal (2004). La cadena nacional de hoteles de turistas a lo largo y ancho del país y el Centro Vacacional Huampaní, los clubes como el Regatas, colegios como las grandes unidades escolares también en todo el territorio nacional, las universidades como la Universidad Nacional de Ingeniería, cuyo Pabellón Central se cataloga dentro del estilo proracionalista.

3.2.1 GENERACIÓN FORMATIVA

Velarde (1966) coloca la arquitectura moderna dentro del período Arquitectura Republicana, específicamente en la 'época actual' y en ella no considera la tipología como concepto que organice su historiografía.

Las condiciones de esa época, primera mitad del siglo republicano, no fueron muy propicias para la construcción de casas y edificios ni para iniciar transformaciones arquitectónicas que cambiasen el fondo mismo de la disposición establecida de planos y fachadas. Época de continuas inquietudes políticas, de pobreza y de un afán dinámico que fue más propicio a la ingeniería que a la arquitectura. (Velarde, 1966b, p. 308)

Velarde inicia la historia moderna de la arquitectura en el marco de una secuencia estilística que tiene como fin escatológico una arquitectura producto del mestizaje peruano.

Harth Terré (1941) no hace un estudio sobre tipologías arquitectónicas modernas, sino al igual que Velarde, tiene una apreciación panorámica de la arquitectura. En un texto suyo se hace un análisis comparativo entre la arquitectura espontánea y la arquitectura moderna, incidiendo sobre el aspecto cultural que es el que determina en el campo estético, la belleza de una propuesta arquitectónica. Dice al respecto:

Pues bien; ese progreso, esa técnica nos dan día a día nuevos métodos. Esa experiencia nos crea nuevas necesidades. Función moderna es la higiene, aunque la Diosa Hygea fué diosa hace ya veinticinco siglos. La luz y el aire son derechos que está conquistando el hombre paso a paso, con un tesón del que pocos se aperciben. Sale de la esclavitud de las sombras no sólo en el aspecto cultural sino también en el material. Y la casa moderna, ¿qué es, sino esa conquista brava del hombre culto en pos de la comodidad, la seguridad y la belleza? Pero la belleza pertenece al plano de la cultura. Se puede vivir en una choza como en un cubo de concreto. En una choza puede haber belleza; la belleza del paisaje que la rodea como haber fealdad en el oscuro cubo de concreto que se repite y repite por millares de veces en las ciudades aglomeradas y sin sol. Pero con ese cubo de concreto puede estar la belleza. Y la conquista de ella es una conquista de la cultura. (Harth-Terré, 1941, s.n.)

La historiografía de Harth-Terré tiene una connotación estilística pero además se refiere a conceptos como función, comodidad, seguridad, belleza y cultura que son universales. El concepto de arquitectura moderna de Harth-Terré resulta mucho más completo que el de sus adversarios ocasionales de la Agrupación Espacio.

3.2.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

Fernando Belaúnde (1937) tiene el mérito de haber fundado la revista *El Arquitecto Peruano* y ello ha permitido tener un registro muy detallado de la evolución arquitectónica en el Perú. Las tipologías, al ser un registro, han sido variadas conforme se iban desarrollando las necesidades y sus soluciones. La historiografía de la revista se basó en el objeto arquitectónico, en sus cualidades espaciales y materiales, en su relación con la ciudad y el estudio del urbanismo como técnica de planeamiento. Se aplicó el análisis comparativo con experiencias de países como Alemania, Brasil, México y Estados Unidos.

También sirvió como un medio muy eficaz para promover la profesión y de esta manera participaban diferentes arquitectos con sus obras, lo que era por sí mismo un caleidoscopio no solo tipológico sino de modelos. Dice Belaúnde Terry (1995):

Pronto advertí que era necesario promover a la profesión, cohesionarla y contribuir a afianzar su espíritu de cuerpo. De ese afán surgió la idea de editar la Revista *El Arquitecto Peruano*, esfuerzo privado que, iniciado en agosto de 1937, absorbería buena parte de mi tiempo, hasta el año 1963, en que fui llamado a asumir otras responsabilidades... (p. 124)

Los planos de distribución que se publicaron hicieron de la revista una valiosa contribución a la historia de la arquitectura peruana. No faltó algún atisbo a la crítica, sobre todo en el campo tipológico de la vivienda que era tema de su especialidad, dice al respecto:

En el gobierno de Benavides (1936-39), ante la presión de la demanda, se puso en marcha una política de 'barrios obreros'. Aunque inspirados en una buena intención, ellos perennizaban, con materiales durables, los

males del hacinamiento. Esta realidad era palpable en el conjunto construido en el Rímac, cerca del Puente del Ejército [Barrio Obrero de Caquetá y Parque del Trabajo]. Difundimos esos y otros planos en un número de la Revista, que facilitó la crítica. El concepto de 'Barrio Obrero' entraña un sentido de segregaciones. Si bien todo nuevo aporte de habitaciones económicas era bienvenido, se hacía evidente la necesidad de buscar un nuevo enfoque a tono con las tendencias mundiales saludables. (Belaúnde Terry, 1995, p. 127)

Eso llevó a plantear posteriormente el concepto de unidades vecinales.

Sobre la historia, Belaúnde Terry (1948) escribiría: "...la historia, dije, no sólo se escribe con tinta, sino también con cemento, madera y ladrillos" (Belaúnde Terry, 1948, s.n.).

Belaúnde orienta la labor de *El Arquitecto Peruano* como una crónica especializada y le otorga las características de una 'historia presente'. Sus fuentes de información son de primera mano y destaca tanto los aspectos constructivos como las políticas de Estado para la atención de la vivienda y la ciudad.

Luis Miro Quesada Garland (1987) no focaliza un estudio tipológico de la arquitectura, no es necesario hacerlo, pero para los fines de la hipótesis que se propone plantea un esquema evolutivo de la arquitectura moderna en Lima.

Compartimentalizar cronológicamente la historia en términos precisos siempre es inseguro, pero ordenarla en secuencias indicativas, aclara el panorama. Precisión hecha, podría aventurar que el proceso de los inicios de la arquitectura moderna en el Perú, podría dividirse en una primera fase, durante el principio de los cuarenta, en que se desarrolla una labor teorizante. (Miró Quesada Garland, 1987, p. 47)

Pasada esa etapa introductoria y a mediados de la década del 40 se comienzan a producir los primeros diseños de arquitectura moderna en condición de proyectos, sostiene Miró Quesada (1987):

...entre los años 46, 47 y 48 se dan los primeros ejemplos, y luego, hasta el año 52, se comienza a hacer, ya, arquitectura moderna en todos los campos, y no como a los comienzos, circunscrita a edificios industriales y/o conjunto de viviendas colectivas. (p. 47)

Lo que muestra Miró Quesada, si bien existe una presencia tipológica inicial de la industria y la vivienda en Lima, sin embargo es a partir de 1952 con el Edificio Guzmán Blanco, ganador del premio Chavín, que se hace el primer reconocimiento oficial de la nueva arquitectura. Luego hace una relación de obras no clasificadas necesariamente por tipologías.

Luis Miró Quesada refleja una tendencia historiográfica basada en el desarrollo estilístico, nacimiento, apogeo y declinación. El período 1948-1952 es de la arquitectura moderna propiamente dicha según este arquitecto.

García Bryce (1962) en el cuarto período de los '150 años de Arquitectura Peruana', que se inicia más o menos en 1947, marca la reacción contra el tradicionalismo del segundo y tercer período y la aparición de la arquitectura moderna. Señala como 'las características concretas de la arquitectura', en el plano de la tipología,

...la evolución de los tipos que aparecieron en el tercer período: el edificio de departamentos, el edificio de oficinas, la casa suburbana. Asimismo, la aparición de nuevos tipos, como los grandes almacenes... el edificio comercial de mayor altura, el supermercado, el servientro, ... (García Bryce, 1962, p. 50)

Agrega García Bryce con respecto a los nuevos tipos de vivienda colectiva, los agrupamientos o unidades vecinales, que entre las causas se cuenta: 1) La conciencia de la gravedad del problema de la vivienda; y 2) La llegada al Perú de las preocupaciones y planteamientos sociales sobre el problema de la vivienda después de la primera guerra mundial (García Bryce, 1962).

La historiografía de García Bryce es fundamentalmente estilística. Plantea la influencia del mundo occidental como determinante en la consolidación de la arquitectura moderna en el Perú.

Bentín (1988) plantea la historiografía hacia la identidad que indirectamente está en el campo de las políticas de Estado. Según Bentín, Seoane Ros posee un amplio conocimiento sobre los antecedentes de la arquitectura en el Perú que le permite continuar una tradición arquitectónica nacional de escalas, proporciones, organización del espacio y colores.

Dice al respecto:

Seoane escribe así una brillante página de la Historia de la Arquitectura del Perú siendo un arquitecto fundamental de ésta, y deja además un ejemplo para las generaciones jóvenes, pues en lo que él llama 'influenciados por nuestras condiciones de cultura', como uno de los factores de la arquitectura peruana, está implícito un profundo conocimiento de todas las civilizaciones y culturas peruanas anteriores, que le permite

continuar con la tradición arquitectónica nacional al utilizar *intuitivamente e inconscientemente* [cursivas añadidas] las escalas, proporciones, organización espacial, colores y otros elementos ya mencionados en la Arquitectura del Perú de siempre (Bentín Diez Canseco, 1988, p. 39).

Las fotos que acompañan al texto muestran diversas y abundantes tipologías arquitectónicas ilustradas al detalle. El libro se organiza en capítulos secuencialmente temporales con una explicación del momento histórico seguido de las obras del período, obras que se muestran en planos, fotografías y apuntes gráficos. Una breve explicación acompaña la obra. Como nota particular, una fotografía del presidente Augusto B. Leguía aparece en la primera página del Capítulo 2 Antecedentes y Situación en el Perú en la década 1920-1930. Dice un párrafo adjunto: “Durante el período de Leguía existieron momentos de gran auge económico, que permitieron el crecimiento del país y que se apreciaron especialmente en la expansión urbana de Lima” (Bentín Diez Canseco, 1989, p. 23).

Este hecho muestra una intención de explicar el acontecimiento arquitectónico a partir de una causa económica. Según parece, Bentín sin proponérselo elabora la más moderna historia de la arquitectura moderna en el Perú.

Ramón Gutiérrez (2002) tiende a considerar la historiografía de la arquitectura como una cuestión latinoamericana que ha quedado impregnada de la influencia ibérica, con diferencias menores en sus aspectos principales. Su producción, aunque contemporánea, reproduce el estilo de las ‘vidas’ en *Héctor Velarde*.²²

Distingue tres momentos en la arquitectura latinoamericana del siglo XX, la europea en el primer tercio del siglo, la norteamericana y una incipiente autonomía en las últimas décadas. Destaca asimismo la superposición de los movimientos artísticos y la importancia relativa de estos según la mayor o menor vinculación al foco cultural emisor.

Para entender este proceso conviene analizar los distintos momentos que incidieron en la arquitectura latinoamericana del siglo XX, resumidos genéricamente en una mayor dependencia de las transferencias europeas en el primer tercio del siglo, una creciente presencia norteamericana desde entonces y una incipiente intención de autonomía en las últimas décadas.

Los movimientos que vamos a mencionar secuencialmente no responden a procesos históricos lineales y encadenados. Con frecuencia se solapan, se superponen y conviven en el tiempo, aunque expresen tesis y ideologías enfrentadas dialécticamente. Por otra parte es oportuno señalar que el tener peculiar importancia el foco cultural emisor, la mayor o menor vinculación al mismo determina la calidad y la oportunidad de la presencia de esos movimientos. (Gutiérrez, 1998, p. 118)

3.2.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL

Juan Villamón recurre a una interpretación purovisibilista en su discurso historiográfico pero complementa su análisis de causalidad llevando la producción arquitectural al campo de la producción industrial del objeto.

A mediados del siglo pasado comenzó a hablarse de la arquitectura moderna en las innumerables exposiciones universales, que no sólo se comprometían con el nuevo lenguaje que ofrecían materiales como el concreto, el fierro o el vidrio, en mayores dimensiones, y el empleo de sistemas prefabricados, sino también mostraban aquello que la industria estaba realizando en múltiples campos (Villamón, 1995, p. 14)

Luis Rodríguez Cobos se acoge a una tendencia historiográfica que acoge la antropología como ciencia auxiliar para analizar el estilo neocolonial en Lima porque la considera de avances más significativos que la semiología o semiótica en la investigación de sistemas simbólicos. Indaga sobre la iconología, pero de manera diferente a la planteada por Panofsky.

Utilizamos para hacer este estudio un conjunto de conceptos y categorías de la ciencia antropológica, pues esta disciplina ha logrado avances significativos, por encima de la semiología o semiótica, en la investigación de *SISTEMAS SIMBÓLICOS* que encierran contenidos culturales e ideológicos. Al ocuparse fundamentalmente del estudio de las llamadas sociedades primitivas los antropólogos tuvieron que desarrollar métodos diversos para poder, en primer lugar, *comunicarse* con los miembros de estas sociedades, radicalmente distintas a las sociedades avanzadas de ellos. Enfrentados entonces al problema de estudiar los modos de comunicar ideas mediante signos, el lenguaje, la mitología, la religión, los rituales y otras manifestaciones sociales, diseñaron formas de interpretar sistemas simbólicos y en general sistemas diversos de representaciones. (Rodríguez Cobos, 1983, pp. 7-8)

Augusto Ortiz de Zevallos en un artículo publicado por la Universidad del Pacífico, *Las ideas versus las imágenes...*, toma partido respecto al estilo neocolonial, en consecuencia sigue la opción del análisis de los estilos considerando que el debate con la modernidad no está agotado. Relaciona el estilo con el contenido ideológico, "...no hay arquitectura sin estilo y, por tanto, sin contenido ideológico, sin contenido de proposición. Cada casa dice cómo es el mundo, tiene sujeto y verbo" (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 91).

La historiografía tuvo mayor coherencia durante la vigencia del neocolonial como movimiento antecesor al moderno en el Perú. Sin duda esta afirmación tiene un sustento muy conocido en la historia de la arquitectura peruana porque durante la colonia, sostiene una parte importante de historiadores del arte, hubo una expresión auténtica de la arquitectura regional que adaptaba estilos y métodos constructivos sincréticamente. Lo que no sucedió con el estilo moderno.

En suma y para aclarar posibles malentendidos a estas alturas del discurso de ideas seguido, extraigamos conclusiones. Propongo el criterio de que nuestra evaluación historiográfica, nuestra actual superestructura de juicios y valores, se ha fundado, en parte, en equívocos y simplificaciones. (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 92)

Ortiz de Zevallos considera que la historiografía peruana se ha fundado en equívocos y simplificaciones, hubieron ambigüedades foráneas y locales. Sin embargo los protagonistas más lúcidos del neocolonial ya empezaban a convertir sus reflexiones en una teoría autónoma y coherente.

Se discontinuaron abruptamente las reflexiones sobre constantes, tipologías y caracteres definidores de la arquitectura en el Perú, de sus regiones y ámbitos culturales, lo que los protagonistas más lúcidos del neocolonial comenzaban a convertir en una teoría autónoma y coherente. (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 93)

En consecuencia Ortiz de Zevallos plantea una relectura del neocolonial que revele aportaciones interesantes para responder las interrogantes de nuestra arquitectura. "Ante una situación así se produjo el neocolonial; quizá por ello interesa estudiarlo y hacer de él una relectura. Ella revelaría, creo, aportaciones interesantes para responder las interrogantes de fondo de toda arquitectura" (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 93).

Las causas que explican esta situación, según Ortiz de Zevallos, fue el fundamentalismo de la Agrupación Espacio y la desaparición de un medio que circuló por mucho tiempo en el ramo, la revista *El Arquitecto Peruano*. El nombre mismo de la revista proponía un versión del arquitecto involucrado en la peruanidad, ideología que llevaría Belaunde por el resto de su trayectoria.

El debate en el Perú se ha empobrecido patéticamente, desde que a la Agrupación Espacio se le fue la mano al satanizar –hace treinta años– a valiosos arquitectos peruanos modernos, como lo eran algunos practicantes del no muy adecuadamente denominado "Neocolonial", y lo habían sido los del estilo "Buque", y del "Art Deco". Y el debate se ha empobrecido mucho también desde que "El Arquitecto Peruano" dejó de salir hace quince o veinte años, dejándonos sin el material renovado y la discusión que traían sus páginas. (Ortiz de Zevallos, 1983, p. 36)

Belaúnde Martínez conjuntamente con otros historiadores, realiza un estudio historiográfico centrado en la tipología de vivienda económica titulado *Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989)*, y en una perspectiva comparada analizan diferentes obras entre la UV3 y el Conjunto Habitacional Alameda de Carabayllo. No se analiza exactamente la tipología de la vivienda pero sí la de los conjuntos habitacionales en el período comprendido entre 1949 y 1989 en Lima, lo que hace ver la pertinencia de estos conjuntos en la ciudad.

Todos estos conjuntos buscaron, de distinta manera, responder a las necesidades de una ciudad cada vez más poblada. La vivienda social fue el principal reto que asumieron los arquitectos modernos en todo el mundo y si bien ya nadie cree poder cambiar a la sociedad con la arquitectura, postura revolucionaria y utópica como pocas, lo cierto es que, en el Perú, además de escribir algunos capítulos de su historia, sigue siendo una tarea pendiente. (Belaúnde Martínez, 2004, p. 115)

Belaúnde Martínez (1994) también toma el tema de la modernidad para analizar la tradición y la modernidad en la arquitectura latinoamericana, y en la búsqueda de nuestra modernidad propone recuperar la relación de la arquitectura con la realidad socio-productiva, el reconocimiento del lugar y la valoración de lo particular.

Fernando Jara (1991) realiza un análisis historiográfico fundado en la propuesta de Hadjinicolaou y analiza la producción historiográfica de José García Bryce con un acento positivista bajo los conceptos de historia y arquitectura.

Para esto, nuestro concepto de historia deberá asumir el hecho de que el pasado de nuestra Arquitectura se explica al interior de sus propios procesos históricos y no por alusión a un "mítico" origen occidental, trascendiendo en consecuencia la visión defectiva de nuestro ser que precisa recurrir a lo metropolitano para

definirse. Deberá articular hipótesis explicativas de este proceso histórico insertando en éste, como factor activo, a los diversos sujetos colectivos que conforman nuestra conflictiva realidad. Deberá asimismo, encontrar modelos de periodización y caracterización que respondan a esta realidad objetiva y solucionen los imperativos de su autoconocimiento. (Jara, 1991, p. 104)

Manuel Cuadra se encuentra dentro de la tendencia de análisis de la producción arquitectónica de los estilos en América Latina. La modernidad como estilo ha sido una corriente supranacional que abarcó, en su caso, a los países andinos Perú, Ecuador, Chile y Bolivia. “Se trata de una publicación de arquitectura centrada en el ámbito regional andino, siendo uno de los pocos trabajos de historia comparada de la arquitectura escritos en el Perú que procura una visión articuladora de tal espacio” (Sáenz Mori, 2009, p. 79).

Este es un documento que al igual que el de Manuel Ruíz (2003) supera en términos territoriales la arquitectura moderna en el Perú y se refiere al ámbito latinoamericano. La modernidad es tema de la historiografía para Cuadra y así como la forma en que esta se adaptó en el territorio andino.

...Un tema transversal a este texto tiene que ver con la modernidad: cómo hemos construido en la región andina y particularmente en el Perú la experiencia de la modernidad y cómo ésta refleja la búsqueda de la sociedad latinoamericana de un estar y un articularse en el mundo, un proceso que puede leerse muy bien, a través de su arquitectura... (Sáenz Mori, 2009, p. 79)

Y sobre la Agrupación Espacio y la de su figura más resaltante, el arquitecto Luis Miró Quesada, anota la adopción acrítica de las tendencias modernas, a lo que habría que agregar la depuración que hizo Miró Quesada del componente principal de la modernidad en la arquitectura: su relación con la sociedad.

La definición más amplia de la arquitectura moderna y de sus fundamentos en el concepto de la Agrupación Espacio la proporcionó... “Espacio en el tiempo”, que se publicó en 1945 en Lima. En él, el autor abordaba las motivaciones históricas, sociales, técnicas, constructivas, materiales, funcionales y estéticas del desarrollo nuevo internacional de la arquitectura... En esta publicación fue de interés la abundancia de argumentos variados a favor de la arquitectura moderna y de ejemplos construidos en las dos últimas décadas. Esta abundancia demostraba, por un lado, los conocimientos enciclopédicos del autor, pero por otro, también la adopción acrítica de tendencias distintas, parcialmente incompatibles. (Cuadra, 2010, p. 86)

Beingolea (1985) representa una historiografía de la arquitectura que amplía su visión a los orígenes autóctonos de la arquitectura peruana. Sobre la importancia de la historia en la arquitectura y sobre todo el reconocimiento de la historia extendida hacia el pasado autóctono. Sobre la exclusión de lo autóctono en la visión histórica del Perú oficial. Sobre la necesidad de incluir la historia, pero no denominada *prehispánica* sino sencillamente *autóctona*, porque el hispanismo no es una referencia saludable para la inclusión, es lo poco que habría que corregir en la propuesta de Beingolea. Sería mejor seguir a Pablo Macera en su periodización de la historia del Perú: a) la etapa de la autonomía desde hace 20,000 años hasta el año 1532 después de Cristo; y b) la etapa de dependencia desde 1532 hasta estos días. A su vez la etapa de la autonomía puede dividirse en época preincaica e incaica. La etapa de la dependencia comprende el descubrimiento de América, invasión y conquista del Perú, la época colonial, la emancipación y la república. La arquitectura peruana tendría una mejor explicación a partir de esta periodización.

Basta recorrer el altiplano para identificar ancestrales sistemas constructivos (el tabla-estacado en los cercos, por ejemplo), la persistencia de patrones urbanos (viviendas circulares en torno a plazas comunes) o rituales enraizados en una cosmovisión que debiera interesarnos identificar en sus orígenes, en sus manifestaciones y en su vigencia. Tenemos, por ejemplo las tablas pintadas de Sarhua, ligadas estrechamente al proceso constructivo, a la expresión, a los lazos humanos, culturales de las comunidades. Esa es también nuestra historia. La incapacidad de entenderla ha sido manifestación de ignorancia, manifestación de una visión excluyente a partir sólo del Perú oficial. Limitaciones que debemos superar en pro de una visión integral de la historia.

La historia a la que aludimos es entonces extensiva e incluyente en el tiempo y en el espacio. No es sólo la del Perú oficial. Incluye y se extiende necesariamente a la historia pre-hispánica. (Beingolea, 1985, p. 28)

Sobre la historiografía de la arquitectura, Ludeña elabora el siguiente juicio: “Desde que perspectiva empezar a afrontar el futuro, cuando la historiografía y la crítica burguesa de la arquitectura —que por ser descriptiva e intuitiva— a [sic] ocultado inconsecuencias, inexactitudes o aspectos trascendentes” (Ludeña, 1978, p. 50). Para Ludeña tanto como a los historiadores de su generación existen carencias fundamentales en la historiografía, juicio que es muy certero, porque de la forma que te cuentan la historia va de la mano con las ideas de nación e identidad que guían a la arquitectura como expresión cultural. ¿Desde qué perspectiva afrontar el futuro? Es una pregunta que todavía no ha encontrado una respuesta consensuada en el Perú. ¿Desde qué perspectivas afrontar el futuro? Es una mejor pregunta.

3.2.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL

La generación de la dispersión conceptual es la que más ha incidido sobre el tema de la tipología, es el caso de Manuel Ruiz (2003), Miguel Vidal (2004) y Víctor Mejía (2007). También en la generación de la preocupación por el debate social (la generación anterior) se distingue el trabajo colectivo de Belaúnde Martínez et al. (2004) en Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989).

Las tendencias historiográficas respecto a los estilos arquitectónicos se han inclinado por el estudio de los estilos relacionados a la modernidad y al estilo internacional.

Las tendencias historiográficas respecto a los aspectos constructivos no han frecuentado este camino de los aspectos formales. Últimamente han aparecido diversos artículos sobre PREVI, el experimento de vivienda más importante del Perú que trajo importantes innovaciones en sistemas constructivos. Es un tema que se está haciendo común.

Álvaro González toma la modernidad en su aspecto filosófico como aspecto central de su discurso, tanto en *El alma, el tiempo, las cosas: Reflexiones en torno a la modernidad* (1998); *El sitio, el cielo, las afueras: Tradición y modernidad en América Latina* (2001); y *Breve historia de la Arquitectura Moderna* (2008).

Sobre la historia de la arquitectura moderna plantea el estudio crítico para todos los niveles en un libro ágil y sin pretender urdir una intriga sobre las bondades del proyecto moderno. Se puede afirmar que es un estudio sin compromiso operativo. “Estimular el estudio de la arquitectura moderna es el objetivo de este libro. Repasar, de manera crítica, los pilares básicos del conocimiento que de la arquitectura y el arte moderno adquieren, usualmente, legos e iniciados” (González, 2008, p. 17).

Sobre diversos aspectos del tránsito a la modernidad por parte de los países latinoamericanos sostiene que se trata de una reflexión para pensar la arquitectura pero dejando grados de libertad al lector. Se trata a manera de un texto referencial para la enseñanza de la historia de la arquitectura.

No se trata de hacer solo una reunión de obras. O una publicación que las reseñe y critique. Se trata, más bien, de una reflexión a través de las cosas. Pensar, sospechar, indicar nexos que a primera vista no tienen nada en común. (González, 2001, p. XV)

Como una de las conclusiones acerca de la situación de la arquitectura manifiesta la necesidad de reconciliar la historia con la herencia cultural y con nuestras posibilidades económicas, necesidades y modos de vida. Es decir una historia nuestra.

La necesidad de reconciliación con nuestra herencia cultural pasa por otra actitud. Nuestra propuesta arquitectónica va a tener que ver con el contexto cultural, con nuestras posibilidades económicas y tecnológicas, con nuestras necesidades y con nuestros modos de vida. La historia nos enseña a respetar contextos y a explicarnos procesos. (González, 2001, p. 122)

La arquitectura moderna ha pretendido moldear nuestras necesidades, estandarizando los modos de vivir y hacer ciudad, sin tomar en cuenta la diversidad que en el campo cultural y climático tiene el país, por decir los factores más mediatos. La globalización y los medios de comunicación han contribuido a enrasar las diferencias, ahondando los problemas del hábitat. Estas acciones han sido producto de la *cultura arquitectónica oficial* que se ha enseñado en las escuelas de arquitectura. “Ya no sólo consumimos las resultantes formales del objeto arquitectónico. Sino que se nos ofrecen “envasadas” sus interpretaciones analíticas y críticas. Por medios de comunicación que la “cultura arquitectónica” oficial ha montado” (González, 2001, p. 123).

En la enseñanza de la arquitectura por consiguiente debe actuarse con la firmeza necesaria para revertir esta tendencia, que llevada a la historiografía, sigue contribuyendo a distorsionar los compromisos del oficio arquitectónico con el país, produciendo todavía el modelo de arquitecto *artista individual* libre de las “contaminaciones” de la realidad.

La enseñanza de la arquitectura es otro de los campos donde es preciso actuar con énfasis. Constituye, a menudo, un centro importante de enajenación cultural y la caja de resonancia de modelos externos.

La incapacidad de muchas escuelas y facultades de arquitectura por superar los resabios de la colonización pedagógica son evidentes. Un sistema elitista que, por lo general, no ejercita la investigación ni la reflexión ni la crítica. La falta de compromiso con la realidad estimula evasivas visiones del arquitecto individualista artista y la autonomía disciplinar sin contaminaciones con la realidad. (González, 2001, p. 125)

Luis Solari recoge la obra proyectual del arquitecto José Bentín para ser mostrada a un público no especializado. Podría pensarse que la obra de Solari no tiene mayores pretensiones ideológicas, pero el solo hecho de presentar una historia hilvanada con las imágenes bidimensionales y fotografías estaría

manifestando una forma de ver y afrontar la arquitectura. Prescindir del trasfondo que la arquitectura expresa a través de sus imágenes y de su hechura ya es una postura ideológica respecto a la historia y a la crítica.

...éste no es un libro de crítica, no pretende serlo. Se trata de recoger lo principal de la obra proyectual del arquitecto José Bentín Diez Canseco construida o no, para ser mostrada a un público no necesariamente especializado.

Es preciso, sin embargo, antes de entrar de lleno en la arquitectura de Bentín, ubicarnos históricamente y para ello me permito incluir algunas reflexiones acerca de la historia de la arquitectura en el Perú. (Solari, 1996, p. 9)

Luis Solari sostiene que la arquitectura peruana contemporánea tiene sus referentes inmediatos en la Facultad de Arquitectura de la UNI, que la arquitectura es una profesión liberal y coloca al arquitecto Bentín en un entorno histórico influenciado por la Agrupación Espacio. Estas afirmaciones, si bien necesarias y justas, ya son juicios de valor sobre la arquitectura. El carácter fundante de la Facultad de Arquitectura de la UNI, la arquitectura como profesión liberal y el entorno histórico con notoria influencia de la Agrupación Espacio son factores que considera importantes en la trayectoria profesional de Bentín. “Bentín ingresó a la UNI en 1956, nueve años después de haberse fundado la Agrupación Espacio, cuya presencia e influencia en la enseñanza de la arquitectura son evidentes...” (Solari, 1996, p. 10).

Manuel Ruiz estudia la vivienda en un contexto que se pretendía resolver el problema habitacional derivado del proceso de industrialización y urbanización en la región latinoamericana. Lo resaltante de su trabajo es la relación que establece entre la arquitectura y el marco político y social de los países latinoamericanos en el contexto de los fenómenos mundiales. En este caso, la historiografía gira en torno a la vivienda colectiva, tipología arquitectónica fundamental que el movimiento moderno eleva como elemento constitutivo de la ciudad.

El presente libro sobre la Vivienda Colectiva Estatal en Latinoamérica. Periodo 1930-1960 del Arq. Manuel Ruiz Blanco auscultada de manera amplia y bien documentada las soluciones que fueron planteadas por las entidades latinoamericanas dedicadas a resolver el problema habitacional, durante un periodo de 30 años a partir de 1930.

La visión que nos presenta el Arq. Ruiz es latinoamericana y logra exponer los marcos político-social e histórico. El marco político-social revisa los procesos de cada uno de los países latinoamericanos en el contexto de los fenómenos mundiales más resaltantes del periodo. En el marco histórico el autor nos propone la revisión de los antecedentes de la vivienda colectiva social considerando el tema a niveles de ciudad latinoamericana, de tipo promotor sea particular o estatal y una exploración pormenorizada de las primeras experiencias en materia de vivienda colectiva que se dieron en Latinoamérica, principalmente para los casos de Argentina, Brasil, Perú. (López Odría, 2003, p. 5)

Juan Carlos Doblado elabora una recopilación de artículos sobre algunos temas importantes de la arquitectura peruana contemporánea y como técnica utiliza la entrevista con algunos arquitectos representativos de diferentes generaciones y tendencias. Se aprecia en su discurso histórico una fuerte relación de la arquitectura con la historia. Es un documento que tiene como elemento central la reunión de expertos y ensayos que tratan temas comunes como la modernidad, el problema de la identidad y la crisis de la arquitectura en el Perú, todos ellos publicados en el período comprendido entre los años 1985 y 1990.

La intención principal es contribuir con algunas ideas a llenar el vacío existente en torno a la crítica o la historia de nuestra arquitectura contemporánea... reúne una serie de ensayos sobre la reciente evolución arquitectónica en el Perú... un conjunto heterogéneo de entrevistas... (Doblado, 1990, p. 9)

Lo más importante es la premisa que inspira el documento: “...reinterpretar nuestra historiografía arquitectónica a partir de categorías conceptuales propias, que sin negar los aportes foráneos puedan contribuir desde el campo de la disciplina arquitectónica a la superación de nuestra crisis de identidad cultural” (Doblado, 1990, p. 9). Tiene un afán historiográfico que usa la historia oral y el análisis del texto escrito como técnicas de recolección de datos.

Reconoce la necesidad de utilizar categorías conceptuales propias para reinterpretar nuestra historiografía arquitectónica con el objeto de superar la crisis de identidad cultural existente en la sociedad peruana. Un problema con un trasfondo mucho más amplio que la misma historiografía de la arquitectura indudablemente.

Syra Álvarez estudia la formación del arquitecto en el Perú desde 1910 hasta el año 1955, tema que no había sido tratado en los trabajos históricos peruanos. Es una historia de la arquitectura con una temática diferente y con una racionalidad rigurosa en el tratado de las fuentes históricas. Utiliza para ello las fuentes oficiales de la Escuela de Ingenieros, hoy Universidad Nacional de Ingeniería. El trabajo se circunscribe al

proyecto Historia UNI iniciado décadas atrás por José Ignacio López Soria. El trabajo histórico se funda por ello en planes de estudio y el valioso archivo de la Escuela de Ingenieros. Es un trabajo bien documentado.

La historia de la arquitectura se ha ocupado de las obras singulares, así como de los arquitectos autores o de los movimientos arquitectónicos más importantes. La formación del arquitecto, al igual que la estructura y evolución de sus estudios, no han sido temas particularmente tratados en los trabajos históricos peruanos. Sin embargo la mayoría de los arquitectos peruanos cuyas obras motivan los estudios históricos atravesaron por un mismo espacio de formación profesional con características que interesan al conocimiento de la historia de nuestra arquitectura. (Álvarez, 2006, p. 11)

La Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería a través de la investigación retoma el proyecto de una serie de estudios históricos sobre la vida y obra de arquitectos denominado Arquitectos Peruanos cuya primera publicación fue hecha por el arquitecto José Bentín sobre Enrique Seoane Ros. En esta línea de trabajo Jiménez y Santiváñez estudian al arquitecto Rafael Marquina y su obra. Se podría afirmar entonces que la tendencia historiográfica es la misma que la obra de Bentín. Un trabajo muy bien documentado el de Jiménez y Santiváñez a partir de los archivos de la Beneficencia Pública de Lima, documentos muy valiosos que los autores han sabido apreciar y difundir a través de sus páginas. Las fotografías, planos y comentarios son muy atinados. La parte biográfica se ha dividido en docente, institucional y profesional. Asimismo, las obras en tres períodos. La tendencia historiográfica es netamente *vasariana*. Defienden la tesis, al igual que Bentín, que la historia es fundamental para proyectar nuestra arquitectura al futuro.

Estudiar la vida (1884-1964) y obra (1909-1946) de Rafael Marquina es una tarea que emprendemos con el fin de cubrir este vacío en el conocimiento de nuestra historia, entendiendo además que ésta forma parte de una secuencia continua que es preciso conocer en su conjunto. Estamos convencidos de que hace falta este conocimiento para comprender la evolución de la arquitectura peruana hasta llegar a nuestros días, pues creemos que es imprescindible contar con un conocimiento cabal de nuestras raíces, para construir una imagen coherente de la propia identidad, que nos permita proyectar al futuro nuestra arquitectura. (Jiménez & Santiváñez, 2005, p. 11)

Concluyen los autores en el carácter nacional de la arquitectura de Marquina. Los ideales del arquitecto Marquina, integrante de la generación formativa, son trasladados a la afirmación de la nación e identidad peruanas, un proyecto ya conocido en el campo de las ideas que se inicia con Bolívar en su discurso de Angostura y es asimilado por la sociedad patriótica peruana al nuevo proyecto de Estado nación.²³

Podemos afirmar que Marquina fue un convencido de la continuidad histórica de nuestra cultura y apostó por su afirmación como uno de sus principios fundamentales. Esta autenticidad se basa en el conocimiento, valoración y reflexión en torno a la arquitectura de nuestro pasado, y en su reformulación con los aportes tecnológicos y tipológicos que la sociedad contemporánea aporta.

La evolución de la obra de Marquina no apunta a la modernidad (Marquina no creía en ella por su sentido *ahistórico*), sino a la afirmación de un sentido de nacionalidad e identidad. La culminación de su obra no es la propuesta Art Decó, sino el estilo neocolonial. (Jiménez & Santiváñez, 2005, p. 128)

Destacan asimismo su actitud ante el Movimiento Moderno en defensa del patrimonio nacional amenazado por la arrogancia del urbanismo moderno emergente. Marquina, sostiene los autores, dedicó sus esfuerzos a testimoniar la tradición arquitectónica en el Perú.

Solitario en su prédica ante la avasalladora imposición del movimiento moderno en el Perú, sus últimos esfuerzos estuvieron concentrados en la preservación del patrimonio nacional, como testimonio presente de una tradición arquitectónica a revalorar en los años en que no había conciencia de su valor, amenazado por la arrogancia del urbanismo moderno. (Jiménez & Santiváñez, 2005, p. 128)

Como se puede apreciar la identidad nacional es una constante que ha estado presente en el trabajo historiográfico de la arquitectura. Elio Martuccelli, por ejemplo, destaca la labor de la arquitectura en la formación de la ciudad y también su incidencia en el desarrollo de la identidad nacional. La historiografía en el Perú presenta una tendencia a afirmar los valores nacionales y con ello cumple su cometido principal en la sociedad, aglutinar a los arquitectos alrededor de una identidad como nación.

...nos interesa poner de relieve los contornos de reflexión que sobre la identidad nacional son observables en la arquitectura limeña... Por el otro lado... nos abocaremos a presentar sus principales dimensiones y a través de la evolución de éstas dar cuenta de la historia de la arquitectura limeña. (Martuccelli, 2000, p. 13)

Víctor Mejía estudia el cine como tipología de la modernidad arquitectónica. Muy allegado a este tema tipológico también está el de Miguel Vidal, *Crisis Tipológica en las Iglesias de Lima en el siglo XX*. “Este es un

libro que, si bien presenta un primer nivel de revisión histórica, intenta ser sobre todo el análisis arquitectónico y teórico de una tipología, sin dejar de lado en algunos pasajes la crítica y la opinión personal” (Mejía, 2007, p. 26).

El estudio de la tipología del objeto arquitectónico es una derivación de los estudios de arquitectura centrados en el objeto. En el caso de la historiografía peruana, este estudio de la tipología ha circulado por la vivienda, el cine y los templos católicos. Los dos primeros son exclusivos del movimiento moderno y ello enriquece el trabajo historiográfico de la arquitectura. Esta es una tendencia *sui generis* porque el tipo responde tradicionalmente a un concepto premoderno de la arquitectura; sin embargo el concepto de tipo arquitectónico ha sido reformulado en la modernidad, por ello el trabajo historiográfico en este acápite o sector de la historiografía cobra mayor importancia aún.

3.3 LOS MÉTODOS

Definiremos el método como el procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla. Los métodos respecto a la temática historiográfica se han adaptado según la historia de los artistas, la historia de un ideal, la historia de la cultura, la historia de los estilos o la historia del espíritu de la época.

Los métodos respecto a los estilos arquitectónicos se han enfocado a las invariantes que identificaban al estilo moderno: el espacio como protagonista de la arquitectura, las ventanas corridas, el uso del concreto armado, la imagen monocromática y la funcionalidad.

Los métodos de la historia antes de la formación del capitalismo o del racionalismo moderno han pasado por distintos enfoques y apuntaban sobre todo a develar la ‘verdad’, algo que se encuentra oculto en un lejano lugar de origen, cuya esencia queda velada hasta que seamos capaces –nosotros, demiurgos contemporáneos– de develar. Con la modernidad más bien, la verdad de una tesis será el resultado de una construcción, algo que se va erigiendo mientras refleja la sustancial multiplicidad de lo real y de sus interpretaciones. Tal vez en la sociedad capitalista la principal preocupación del historiador debería ser enfrentar las historias que existen y puedan existir.

Los métodos respecto al proceso de globalización traen nuevas formas, como por ejemplo la microhistoria, donde desaparecen los grandes personajes y más bien se resalta la vida cotidiana de personas que no han sido parte del mundo oficial en una sociedad. La microhistoria toma sus fuentes de los expedientes judiciales, rituales eclesiásticos o procesos civiles. La historia oral usa como fuentes las tradiciones que van de generación en generación. Cada una de ellas desarrolla técnicas diferentes para su cometido.

Waisman (1993) presenta varios conceptos para una metodología de la investigación histórica útiles para la comprensión de la actividad arquitectónica en América Latina. Los formula desde el particular Cono Sur, que se diferencia en parte de la de otros países por su distinto origen étnico-cultural. Estos conceptos son: 1. Periodificación; 2. continuidad/discontinuidad; 3. duración histórica; 4. centro/periferia/región; 5. tipología; 6. lenguaje; 7. significado; 8. patrimonio arquitectónico y urbano; y 9. centros históricos.

Ante la multiplicidad de propuestas como lógica consecuencia se presentaron discrepancias respecto a los métodos que debiera usar la historia de la arquitectura. Los historiadores del arte acusaban a los de la arquitectura su anacronismo y uso de metodologías obsoletas. Los de la arquitectura replicaban a sus colegas la sustancial incompreensión con respecto a la complejidad del fenómeno arquitectónico, en este sentido Pizza (2000) dice lo siguiente:

...mientras los historiadores del arte reprochaban a los de la arquitectura el anacronismo y el uso de metodologías obsoletas, los de la arquitectura acusaban a sus colegas de sustancial incompreensión con respecto a la complejidad del fenómeno arquitectónico; refiriéndose a una lectura de los edificios basada en una sustancial ‘figuratividad’, los historiadores del arte –según este reclamo crítico– habrían llegado a subestimar los condicionamientos generales de la forma, desde aquellos específicamente materiales hasta la importancia de las opciones ideológicas o el peso de otros factores extraartísticos. (p. 80)

Revisemos los métodos de la historia estudiados por Cardoso y Pérez Brignoli. Si se le compara con las metodologías historiográficas del arte y la arquitectura en la modernidad estudiadas por Jara podemos establecer ciertas relaciones. En primer lugar, un contacto más cercano de la historiografía con las ciencias y en segundo lugar, una mayor influencia del pensamiento marxista en la historia. En cada autor que estudia Jara se puede observar la crítica social de Hauser para Checa, los obstáculos al conocimiento de la producción de imágenes para Hadjinicolaou y la metodología sociológica de Hauser para Argan (Figura 11).

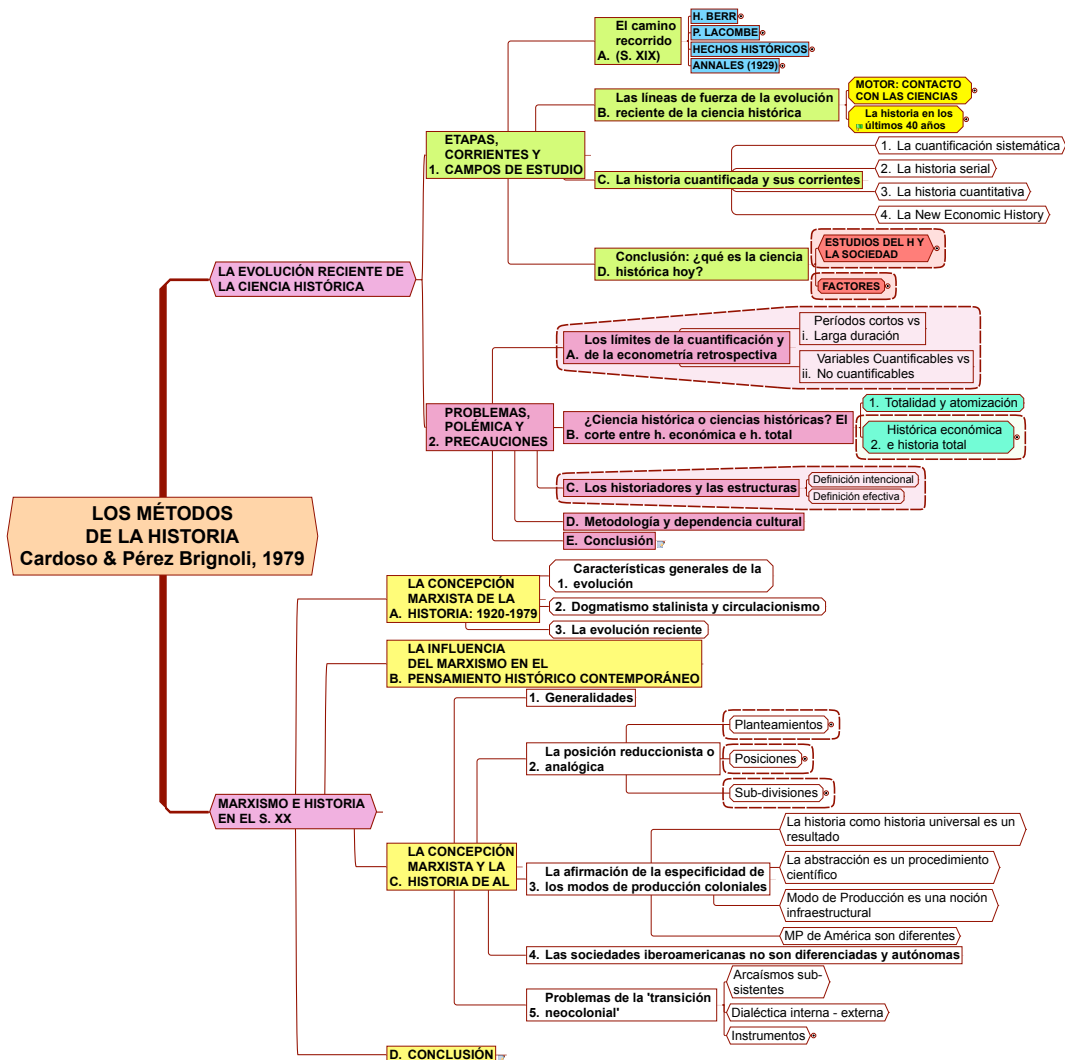


Figura 11. Los Métodos de la historia.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Cardoso y Pérez Brignoli, 1999.

El mapa mental presentado responde a los capítulos 1, 2 y 3 del texto de Cardoso y Pérez Brignoli (Figura 11). Según los autores, una de las formas posibles de comprobar si hay una evolución de la historia hacia la condición de ciencia nomotética es ver si dicha evolución reproduce los aspectos o factores que, según Piaget, dominaron el proceso constitutivo de las ciencias humanas nomotéticas:

1. La tendencia al estudio comparativo
2. La tendencia a aprehender la dimensión histórica o genética
3. La influencia de los modelos ofrecidos por las ciencias exactas o de la naturaleza
4. La tendencia a delimitar los problemas
5. La elección de los métodos, en particular en cuanto a su función de instrumentos de verificación. (Cardoso & Pérez Brignoli, 1999, p. 37)

Uno de los problemas que también señalan los autores es el fenómeno de la dependencia cultural que lleva a los historiadores a escribir la historia de sus países utilizando la problemática, los criterios metodológicos, las técnicas y los conceptos elaborados en las regiones más avanzadas (Cardoso & Pérez Brignoli, 1999).

Finalmente, resumen la influencia del marxismo en la historiografía contemporánea en tres puntos fundamentales:

1. El estímulo por los estudios de procesos económicos y sociales a largo plazo, incluyendo un análisis de las consecuencias sociales de las transformaciones tecnológicas y económicas
2. Un interés renovado de la investigación de las clases sociales y el rol de los movimientos de masas en la historia

3. Una preocupación creciente por los problemas de interpretación, y en especial por el estudio de las leyes o mecanismos de evolución de las sociedades y por su comparación. (Cardoso & Pérez Brignoli, 1999, p. 71)

Las metodologías historiográfico artísticas modernas han sido objeto de distintas clasificaciones, como las siguientes: a) Nicos Hadjinicolaou (1973); b) Giulio Carlo Argan (1974); c) Hermann Bauer (1976); y d) Fernando Checa (1985).

Según Nicos Hadjinicolaou se producen tres obstáculos al conocimiento científico de la producción de imágenes: 1) La historia del arte como historia de los artistas; la vida del artista como eje de la explicación psicológica, psicoanalítica, por el medio que lo circunda; la monografía como recurso literario; la ideología del individuo creador como tema central; 2) La historia del arte como parte de la historia de las civilizaciones; el concepto de ‘cultura’ según Taine o Panofsky; el concepto de ‘espíritu’ según Dvorák; el concepto de ‘sociedad’ según Francastel; y la idea de ‘civilización’ como conjunto armonioso; y 3) La historia del arte como historia de las obras de arte, según las formas como Wölfflin, según las estructuras como Sedlmayr, y según la ideología de la autonomía de la obra de arte (1973, p. 20).

Según Giulio Carlo Argan (1974) las cuatro metodologías fundamentales en los estudios de historia del arte son: 1) Formalista porque las formas tienen un significado propio; 2) Sociológica porque el arte se produce en una situación social e histórica que la determina; 3) Iconológica donde el inconsciente actúa como impulso de la actividad artística; y 4) Semiológica o Estructuralista en la que el arte actúa como signo (Jara Garay, 2006).

Según Hermann Bauer (1976) las metodologías modernas son: 1) La historia de los artistas (Vasari); 2) La historia de un ideal (Winckelmann); 3) La historia de la cultura (Burckhardt); 4) La historia de los estilos (Riegl, Wölfflin); 5) y La historia del espíritu (Dvorák, Sedlmayr) (Jara Garay, 2006).²⁴

Finalmente, Fernando Checa Cremades trata de las diversas metodologías de la historia del arte desde las más antiguas hasta las más modernas, sobre todo para usar correctamente cada una de ellas (Figura 12).

...trata de las distintas metodologías que han explicado las obras artísticas desde diversos puntos de vista, desde la consideración de la Historia del Arte como historia de la vida de los artistas a las más modernas que tratan de explicar la obra como un producto formal –insistiendo entonces en los aspectos de la percepción visual y óptica– o como algo susceptible de estudiarse desde el punto de vista del contenido refiriéndolo a un medio geográfico, social o cultural... Pero el principal punto que queremos resaltar aquí es el *carácter imprescindible* del conocimiento de las metodologías histórico-artísticas para un estudio *consciente* de los productos artísticos. Si no, caeremos en el fenómeno, tan corriente en la historiografía de nuestro país, del empleo abusivo, acrítico e inconsciente de distintas metodologías sin saber a ciencia cierta lo que cada una de ellas implica, su particular visión del mundo y su filosofía. Esta *consciencia metodológica* es muy necesaria si queremos alcanzar el grado de *ordenada interdisciplinariedad*... (1982, pp. 18-19)

Asimismo advierte que no se debe caer “...en la aplicación *ideológica y dogmática* de una sola metodología. El carácter abierto y polisémico de la obra de Arte hace que pueda ser abordada desde múltiples puntos de vista” (Checa Cremades, García Felguera & Morán Turina, 1982, p. 19).

Checa Cremades realiza la siguiente clasificación de las metodologías historiográficas: 1) comienzos de la historiografía artística (El sistema vasariano); 2) superación del método biográfico (Winckelmann), rigor, descripción e interpretación; 3) método de los expertos (Morelli), filológico y positivo, basado en la comparación formal; 4) positivismo (Taine, Samper, Viollet-le-Duc), destaca la relación arte – medio (técnica); 5) superación del positivismo (Burckhardt) explicación mediante la relación cultura versus historia; 6) puravisualidad (Riegl, Wölfflin) autonomía formal y categorías ópticas; 7) iconología (Warburg, Panofsky) o la forma simbólica; 8) crítica social (Hauser) o la explicación por las relaciones de producción; 9) método psicoanalítico (Freud) o la interacción con la iconología; 10) teoría de la Gestalt (Arnheim, Kaufmann); y 11) la semiótica (Eco, Brandi) (Checa Cremades et al., 1982).

En suma se puede afirmar que los diversos enfoques y metodologías contemporáneas enfrentan de distintas maneras los ‘objetivos fundamentales’ de la historia del arte y contribuyen a una construcción ‘diversa’ de su conocimiento, a lo que Antonio Pizza le denomina *enfoque ecléctico*. En este sentido dice Renato de Fusco que:

...la tendencia predominante de la investigación historiográfica actual, abandonados los conceptos de ‘mundo histórico’ o de ‘historia universal’ se basa en la pluralidad de las formas de conocimiento histórico, del material filológico disponible y de los principios que guían la elección historiográfica. (Jara Garay, 2006, s.n.)

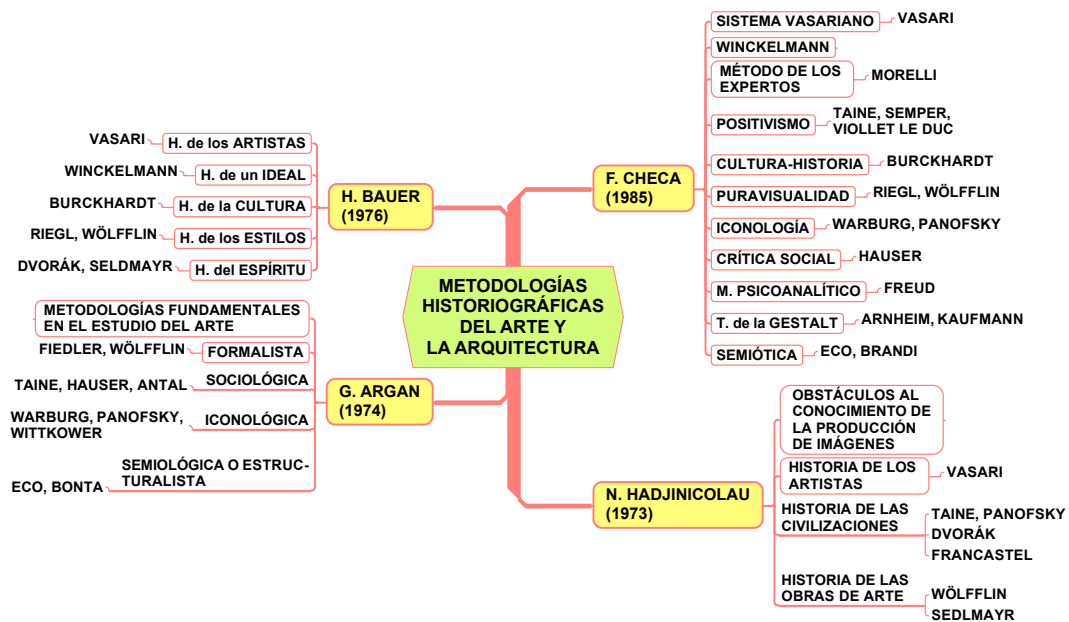


Figura 12. Metodologías historiográficas del arte y la arquitectura en la modernidad.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Jara, 2006.

3.3.1 GENERACIÓN FORMATIVA

Como la generación formativa recurrió al análisis del objeto, sus métodos se basaron en el análisis de la forma que estuvo ligada a la teoría de la arquitectura europea, pero tratando de mantener cierta personalidad nacional.

La temática historiográfica de Velarde gira en torno al objeto arquitectónico, el estilo arquitectónico que trata en forma recurrente es el neocolonial; en su relación con el capitalismo existe un rechazo elocuente a la cultura norteamericana del consumo y respecto al proceso de globalización Velarde destaca cómo se incorpora nuestra pintoresca y hasta divertida arquitectura. Lima, al decir de Velarde, es una pequeña gran aldea, novelera e incauta, subdesarrollada en el peor sentido de la palabra.

En *Obras completas de Héctor Velarde*, Aurelio Miró Quesada²⁵ elabora el prólogo en el cual se observa una apreciación sobre el libro *Arquitectura Peruana*. Tratándose de un prólogo y de quien lo hace, se ve un apunte biográfico de Velarde y de su obra literaria. Destaca Miró Quesada el hecho que Velarde llega a Lima después de larga ausencia con una mezcla de sentimental atracción. Pero asimismo recalca el aspecto de joven auténticamente “bien” y con fronda profusa de parientes como en toda familia limeña que se estima. “Velarde se sonreía siempre, y empezaba a moldearse con esa mezcla de criollo y de universal que ha sido desde entonces la característica de su persona y de su obra” (Miró Quesada Sosa, 1965, p. 10).

Humorística y al mismo tiempo llena de verdad es “Lima en picada” (¡quién no recuerda por ejemplo sus “Monumentos motorizados”, que no sólo han pintado sino antecedido la realidad!), como lleno también de verdad y profundamente serio y sólido es su esquema de la “Arquitectura peruana”, publicado en la Colección “Tierra Firme” del Fondo de Cultura Económica de México. En uno y otro caso es exacta la observación, preciso el cotejo o el entronque entre lo nacional y lo de fuera, agudísimo el hallazgo de lógica dentro de la contención o del desborde de las formas estéticas. Los apuntes sobre el clima, sobre los materiales de construcción, las condiciones económicas, la raíz étnica, las características regionales, la evolución histórica, la necesidad vital, el factor psicológico, se combinan con maestría excepcional en broma y en serio, para darnos el cuadro, no sólo de la arquitectura del Perú en general, sino de lo que es aún más verdadero: las singularidades arquitectónicas de Lima, Cuzco, Trujillo, Arequipa, Cajamarca, Tacna, Ica, Puno, Ayacucho o Chanchán. (Miró Quesada Sosa, 1965, p. 14)

Lo nacional, lo estético y la singularidad de la arquitectura regional son conceptos que Miró Quesada descubre en Héctor Velarde. Destaca por ello el cotejo preciso entre lo nacional y lo extranjero, y la aguda observación de las formas estéticas. Asimismo los apuntes sobre el clima, los materiales de construcción, la economía, la raíz étnica, la evolución histórica, el factor psicológico y la necesidad vital. “Por otra parte, esa preocupación conceptual y esa profunda emoción peruana, cada día más acentuada en Héctor Velarde, no

aminoran en nada su interés, también esencial y permanente, por los grandes valores de la cultura universal” (Miró Quesada Sosa, 1965, p. 14).

En el mismo documento sobre las obras de Velarde se encuentra el estudio previo de José Miguel Oviedo titulado *El humorismo de Héctor Velarde* en el cual caracteriza al autor como el primer talento satírico peruano capaz de un humor cosmopolita, bien aireado por la experiencia europea y el conocimiento de muy variadas manifestaciones de cultura que le impiden caer en el indeseable provincianismo o en la mecánica adoración del pasado. Tres grandes preocupaciones desencadenan el humor de Velarde: el desbarajuste de la sociedad contemporánea, la inautenticidad de sus productos y la deshumanización. ¿Porqué Velarde se burla de esta nueva civilización? En Norteamérica, piensa Velarde, la tecnocracia y el frenesí por la ciencia lo invaden todo, usurpando a la vida sus esencias fundamentales. Una de las ideas que obsesiona a Velarde es la relatividad del tiempo y del espacio. Esa importación de gustos y mezcla grosera de estilos en la Lima que pese a todo sigue siendo una gran aldea, novelera, incauta y subdesarrollada.

Los productos de esta confusión conceptual tienen el sello inconfundible de la inautenticidad: bajo la etiqueta de arte, cultura y pensamiento contemporáneo se expende mucha mercancía fabricada en masa, para satisfacer apetitos insinceros y escandalizar al vecino. El plagio, la importación de gustos y la mezcla más grosera de estilos son las leyes que rigen ese bullicioso mercado donde pululan snobs extranjeros y peruanos. Velarde lo contempla desde un excepcional observatorio: la Lima que, pese a sus pujos de modernidad, su norteamericanización postiza y la prepotencia arquitectónica que le imponen sus propietarios, sigue siendo una pequeña gran aldea, novelera e incauta, subdesarrollada en el peor sentido de la palabra, creemos que de la observación burlona y precisa que Velarde hace del medio limeño –de sus casas, de su confusión urbana, de su furor por la imitación, del desajuste general de su vida colectiva– han nacido los cuentos y artículos satíricos que mayor permanencia tendrán dentro de su obra. (Oviedo, 1965, p. 24)

En Velarde el método es simple y claro, divide la historia de la arquitectura peruana en tres períodos: prehispánico, colonial y republicano. Se aprecia en esta división que su discurso histórico gira en torno a lo hispánico colonial. En el tercer período se encuentra el primer siglo de la Independencia y la época actual. Acompaña al texto una secuencia fotográfica, que en el caso de la arquitectura colonial se extiende a la arquitectura regional de ocho departamentos. La época actual solo es ilustrada para el caso de Lima. Esta descripción de por sí señala la importancia que adquiere Lima respecto a las provincias, no solo económica, sino también en el orden arquitectónico.

El colorido de las casas se obtenía por un encalado hecho sobre el revoque de las paredes empleándose colores cálidos y claros: azules añil, rosados hondos, como el “rosa de Lima”, amarillos, ocre. Exteriormente y en síntesis general, las casas coloniales de Lima pueden definirse como formadas por gruesos paredones indígenas de tierra, perforados por rejas y portadas españolas, y de los cuales cuelgan balcones como jaulas de madera venidas del Cairo o de Damasco. Difícil es encontrar en América una arquitectura residencial más singular y característica. (Velarde, 1946, p. 91)

En este fragmento de *Arquitectura Peruana* que se acaba de citar, cuando se refiere a la casa colonial limeña puede apreciarse su forma descriptiva de acercarse a la arquitectura. Pasa por el color, la estructura de muros, los vanos y la carpintería de la casa, teniendo presente la mixtura de sus elementos, provenientes de África, Europa, y todos ellos fundidos con el arte de América.

La Historia de la Arquitectura es siempre una historia solemne porque es la historia de la lucha del hombre con la naturaleza para elevarla hacia el cielo, fijarla en armonías perennes y darle un sentido superior de utilidad. Pero hay una historia muy breve de la Arquitectura, una historia que lejos de ser solemne es pintoresca y hasta divertida, es la historia de nuestra arquitectura actual... (Velarde, 1943, p. 75)

Como se puede apreciar en Velarde, en un tono de ironía compara la historia de la arquitectura peruana con la historia de la arquitectura basada en los principios de Vitruvio: *venustas, firmitas y utilitas*.

En otra vertiente de la generación formativa, Emilio Harth-Terré plantea estudiar el ‘imperativo formal de la sociedad’ en la creación arquitectónica para que sirva de fundamento a las perspectivas futuras.

Una Historia de la Arquitectura Peruana puede ser la descripción de los monumentos que desde los pretéritos tiempos hasta nuestros días aparecen en sus sociedades urbanas; pero debe de ser igualmente, y paralelamente con la crítica y la explicación del mérito artístico en su creación espacial, la del imperativo formal que promovió a esa sociedad a las creaciones monumentales para que sirva de sólido fondo a las perspectivas de cada presente venidero. (Harth-Terré, 1963, s.n.)

Y nutriéndose de los conceptos de la historiografía moderna de Bruno Zevi, acota sobre las ‘lecciones espaciales esenciales’ que debe encontrar el historiador en los grandes monumentos del pasado para enriquecer la arquitectura contemporánea.

Sostiene Bruno Zevi, historiador moderno de arquitectura, que se recurrirá a los grandes monumentos del pasado para sacar de ellos las lecciones espaciales esenciales, y a la luz de ellos, la arquitectura contemporánea, liberada de fórmulas racionalista [sic], se enriquecerá con ese lenguaje plenamente humano. Esto es en su fondo, el propósito que debe perseguir un historiador de la arquitectura del pasado. (Harth-Terré, 1963, s.n.)

Respecto a la temática historiográfica Harth-Terré invoca el ‘imperativo formal’ que condujo a la sociedad hacia las creaciones monumentales superando la descripción cronológica de los monumentos. En cuanto a los estilos sostiene que estos son obras de la cultura; nuestra cultura es secularmente occidental, nace en el renacimiento español y se forja con el fuego del sol indoamericano. La arquitectura contemporánea más que un estilo es una técnica que aún está en busca de un estilo (Harth-Terré, 1941).

Como su contemporáneo y en su relación con el capitalismo en su manifestación cultural, Harth-Terré también denota una distancia con la influencia norteamericana, advierte un eclecticismo estilístico y la presencia del edificio elevado en una zona que como el Perú es de naturaleza sísmica.

En los tiempos actuales hay un marcado eclecticismo, la influencia norteamericana del edificio elevado se hace sentir con serio perjuicio en el conjunto urbano de algunas de nuestras ciudades. El primero de seis pisos es el edificio “Minería” (1924). Ya los hay de más de veinte pisos... Se olvida al amenazador sismo. (Harth-Terré, 1963, p. 5)

Harth-Terré se inclina hacia un regionalismo ‘propio y nuestro’ en respuesta a la influencia de la arquitectura internacional. Agrega, un fin justificado si se piensa que la obra de arte debe ser ‘expresión genuina de su clima y de sus hombres’.

Exactamente esto es “un ensayo de análisis y clasificación de las tendencias en la formación de una arquitectura peruana contemporánea”. Como un marco en el que se pretende acomodar, para un mejor juicio y crítica estética, de la intención plástica que estamos ensayando los arquitectos para hallar una fórmula que satisfaga los anhelos e inquietudes de algo propio y nuestro, afán estético muy justificado si pensamos que en esta tierra, virgen y potencialmente promisoría, la obra de arte tiende a ser la expresión genuina de su clima y de sus hombres. (Harth-Terré, 1945, p. 1)

3.3.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

Esta generación creció con la modernidad como realidad y como necesidad, es decir, lo moderno era una corriente mundial que debía estar en todos los países del mundo, con ciertos rasgos nacionales que distinguieran a unos de otros. Como aspecto temático recurrieron a la biografía, al análisis estilístico de la historia del arte y a la periodización genérica (prehispánico, colonia y república).

El estilo arquitectónico moderno fue el preferido por esta generación no solo por sus alcances estilísticos, sino por el interés que despertaban sus ideas en otros aspectos de la vida política y cotidiana.

Es la generación más comprometida con la consolidación del capitalismo porque la modernidad implicaba la industrialización del país y una de sus actividades más importantes era, y hasta ahora lo es, la actividad constructora.

La globalización se dio a través de la difusión y aceptación del estilo internacional que fue además la parte superficial que cubrió la modernidad arquitectónica en el Perú.

Fernando Belaúnde contribuye a la historia de la arquitectura y el urbanismo modernos con la creación de la revista *El Arquitecto Peruano* (EAP) en 1937. Además: “En cierta forma fue también un órgano de expresión política, en el cual el entonces joven catedrático Fernando Belaunde [sic] fue forjando su carrera política” (Zapata, 1995, p. 14).

A modo de agenciarse los recursos necesarios para su aparición periódica, recurrió a la publicidad comercial y complementariamente aparecía un directorio de materiales y profesionales del ramo que orientaba al consumidor. “EAP no sólo recurrió al aviso tradicional, sino que creó, además, un directorio de materiales en el que cualquier interesado encontraba quién vendía desde clavos hasta sofisticado instrumental para construcción” (Zapata, 1995, p. 17).

Aunque también fue factor clave el trabajo personal del arquitecto y la racionalización del presupuesto. La publicación se hacía en papel de alta calidad. Belaúnde era el responsable principal de la revista pero contaba con la generosa contribución de colegas y amigos con artículos y noticias del Perú y también del extranjero.

Pero la base de la sobrevivencia económica de la revista fue su austeridad en los gastos. En efecto, pese a ser una publicación impresa en papel de alta calidad, Belaúnde prácticamente hacía todo solo, contando con la

colaboración de H. Vásquez, un eficiente empleado que cumplía todo tipo de servicios. Lo fundamental de la redacción y el íntegro del diseño corrían por cuenta de Belaunde. Así, **EAP** tuvo algo del espíritu de empresa individual que caracteriza a muchas iniciativas en el Perú. (Zapata, 1995, p. 18)

En los números de la revista las páginas no estaban numeradas, probablemente para no tener mayores complicaciones en la fase de impresión y edición. Estaba dirigida a toda clase de lector, y aun más, llegó a aparecer una versión popular de *El Arquitecto Peruano*. Se puede decir que giró en torno a los intelectuales de la época el compromiso que se tenía con el país, por ello la revista era una manifestación de ese interés, alejado de toda pretensión económica mayor.

La revista de Belaunde [sic] tenía una presentación bastante regular y contaba con secciones fijas. Era, en este sentido, una publicación bastante bien organizada. Aunque el estilo literario no alcanzó el brillo que décadas atrás Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui le dieron a una revista como **Mundial**, la forma de la revista y su patrón de financiamiento contribuyeron a hacer de EAP una publicación bastante moderna que logró hacerse de un espacio propio en el ambiente intelectual de Lima. (Zapata, 1995, p. 20)

No se puede decir que Belaunde adoptó intencionalmente un método historiográfico determinado, pero hizo de los acontecimientos sobre arquitectura y políticas urbanas una crónica documentada cuyo valor actual es incalculable para el estudio de los orígenes y vicisitudes de la modernidad en el Perú.

La aparición de *El Arquitecto Peruano*, fundada por el arquitecto Fernando Belaunde Terry en 1937, va a significar la presencia de un nuevo canal de discusión y promoción de ideas sobre la ciudad y la arquitectura, esta vez con un carácter más orgánico y sistemático, tratándose de una revista mensual y la primera de su género en aparecer en el Perú. (Ludeña, 2001, pp. 249-250)

Por su parte Luis Miró Quesada, refiriéndose a los principios o condicionantes de la arquitectura de Vitruvio (solidez, utilidad y belleza), delimita el concepto sobre arquitectura moderna como el replanteamiento de dichas condicionantes que impone la sociedad como consecuencia de la revolución industrial.

Lo que yo entiendo como arquitectura moderna es la reconsideración o el replanteamiento de dichos condicionantes en correlación a las marcantes transformaciones culturales, sociales y tecnológica habida en el siglo XIX, como consecuencia, principalmente de la llamada revolución industrial. (Miró Quesada, 1987, p. 41)

Hecha esta aclaración, se ocupa de los inicios de esta manifestación arquitectónica en el Perú excluyendo sintomáticamente las manifestaciones tempranas de fachadas geoméricamente ornamentadas y los vástagos peruanos del proracionalismo. Es sintomático porque no fue demasiado cierto que fueran únicamente un mero cambio de ornamentación, en estas propuestas existía una transformación esencial que venía de la democracia moderna propuesta por la modernidad europea.

Dentro de dichos parámetros no incluyo como manifestaciones tempranas de la arquitectura moderna a aquellos locales con fachadas geoméricamente ornamentadas, como pueden ejemplarizar las varias edificaciones hechas por la Junta Pro-desocupados en el segundo lustro de los treinta. Ni tampoco las manifestaciones de las llamadas casas buques, vástagos peruanos del Art-Deco, que se generalizan por los comienzos del cuarenta, porque en ellas el énfasis del cambio está en un mero cambio de ornamentación (Miró Quesada, 1987, p. 43)

Luis Miró Quesada más que historiador de la arquitectura moderna es un testigo de excepción y actor en el proceso evolutivo de ella. Tanto como Belaunde, serían modernos cronistas de la profesión de arquitecto. Han participado de la enseñanza, discutido sus ideas y también se han desempeñado como eruditos proyectistas. “Fui, sí, testigo y en buena medida partícipe de esos inicios y en esa condición es que puedo y voy a rememorar de esas épocas, excusándome por adelantado si en ello resulte demasiado personal” (Miró Quesada, 1987, p. 41).

Miró Quesada repitió a veces hasta el cansancio no ser historiador de la arquitectura. Se debió a un sinceramiento singular y honesto. Efectivamente no fue historiador, lo que verdaderamente abrazó con pasión fue la teoría del diseño de la arquitectura moderna. La función fue un factor primordial en su arquitectura. “Repetiré aquí la advertencia inicial de que no siendo un historiador voy a basarme mayormente en recuerdos, excusándome desde ya de las omisiones involuntarias que pudiera cometer” (Miró Quesada, 1987, p. 45).

Definido el concepto de arquitectura moderna, los pasos de aquella serían progresivos para Miró Quesada. Se podría pensar que Miró Quesada deseaba que todo debía terminar siendo moderno en arquitectura. La práctica moderna del oficio arquitectónico también se llevó al plano de los concursos públicos para obras del Estado, eventos que hoy día están muy lejos de la realidad.

En términos latos creo que puede decirse que hasta los años cuarenticuatro no se dan ejemplos de lo que hoy se conoce como arquitectura moderna... A partir del año 44 no puede hablarse todavía de obras pero sí de proyectos diseñados dentro de los nuevos planteamientos y lenguajes... Los años siguientes: 46, 47 y 48 son de reafirmación y aceptación de una arquitectura otra entre los nuevos arquitectos, posibilitado, como ya apunté antes, por el inicio de la práctica de los concursos. (Miró Quesada, 1987, pp. 45-46)

En definitiva, Miró Quesada periodiza la evolución de la arquitectura moderna en una primera fase con una labor teorizante, luego vienen los primeros proyectos y finalmente las primeras obras, siendo el año 1952 el punto máximo en su evolución con el reconocimiento oficial de la nueva arquitectura. El más importante por aquellos años fue el premio Chavín para un edificio de la calle Guzmán Blanco, con clara influencia lecorbusiana.

Compartimentar cronológicamente la historia en términos precisos siempre es inseguro, pero ordenarla en secuencias indicativas, aclara el panorama. Precisión hecha, podría aventurar que el proceso de los inicios de la arquitectura moderna en el Perú, podría dividirse en una primera fase, durante el principio de los cuarenta, en que se desarrolla una labor teorizante. A mitades de esa década se comienzan a producir los primeros diseños de arquitectura moderna en condición de proyectos; prontamente, entre los años 46, 47 y 48 se dan los primeros ejemplos, y luego, hasta el año 52, se comienza a hacer, ya, arquitectura moderna en todos los campos, y no como a los comienzos, circunscrita a edificios industriales y/o conjunto de viviendas colectivas. Y digo el año 52 porque ese año el edificio de departamentos de la calle Guzmán Blanco del arquitecto Manuel Villarán, fue premiado con el premio Chavín, lo que significaba el primer reconocimiento oficial de la nueva arquitectura. (Miró Quesada, 1987, p. 47)

José García Bryce (1982) establece dos etapas en la arquitectura moderna: antes y después de 1945. Para el autor de *La Arquitectura en el Virreinato y la República*, uno de los factores más importantes en la evolución tipológica de la arquitectura y el crecimiento de la ciudad lo constituyó: “El éxodo de la alta burguesía y de la clase media del centro histórico de Lima que se había iniciado en forma muy gradual a principios del siglo...” (García Bryce, 1982, p. 148).

En relación a la arquitectura posterior a 1945 sostiene:

La transformación que se inició en la arquitectura del Perú a partir de 1945-1950 no fue, por lo demás, un fenómeno aislado, ya que pertenecía al proceso de expansión mundial de la arquitectura moderna después de la Segunda Guerra Mundial. (García Bryce, 1982, p. 153)

García Bryce considera que antes de 1945 la arquitectura moderna tiene sus antecedentes en el art déco, luego viene un período de transición, el estilo buque, el racionalismo funcionalista y finalmente el neocolonial o californiano (Figura 13).

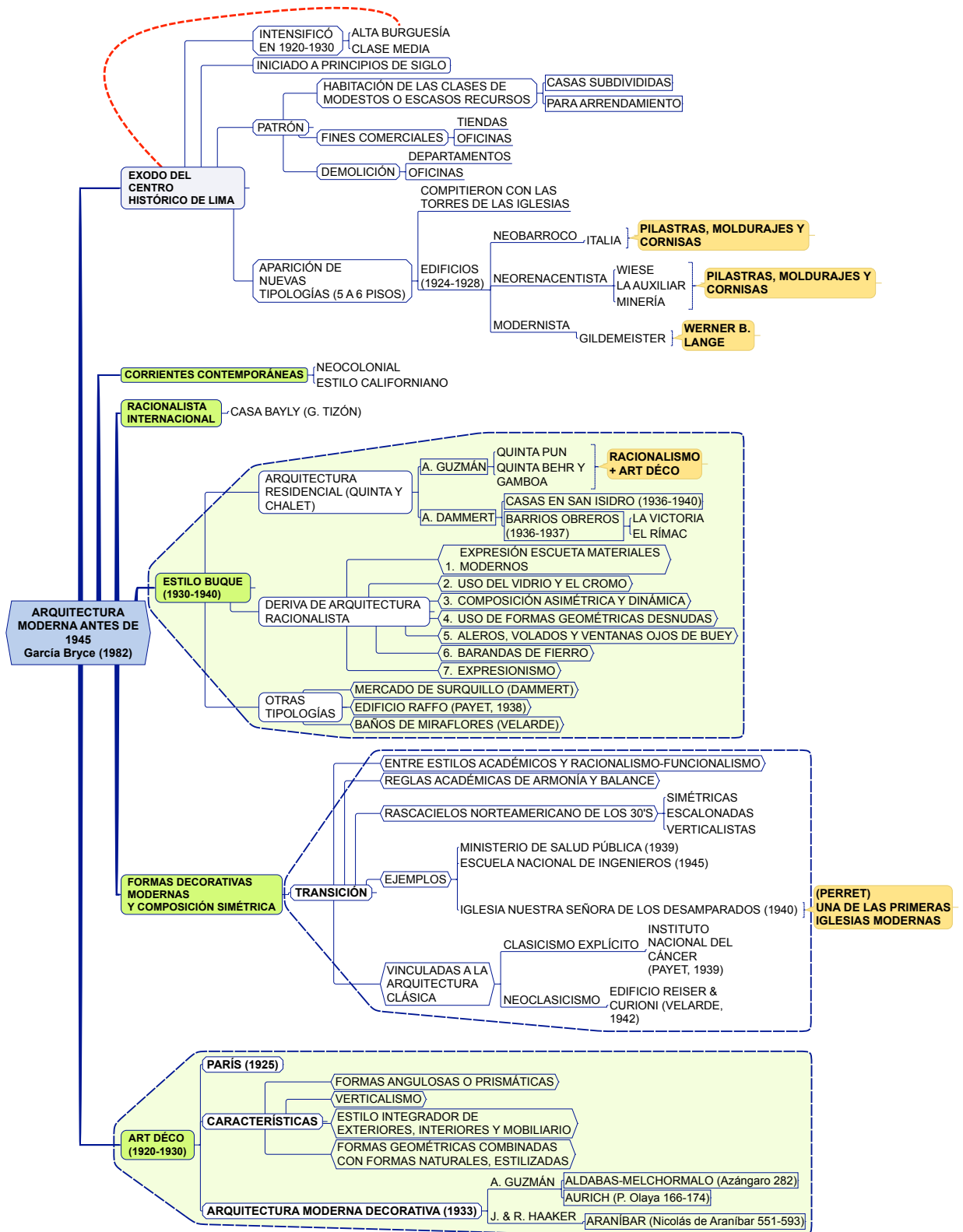


Figura 13. Arquitectura moderna antes de 1945.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de García Bryce, 1982.

Después de 1945, según García Bryce, aparecen en Lima las obras propiamente dichas del movimiento moderno, le sigue un período de generalización, una pausa con obras menos modernas, el funcionalismo racionalista y finalmente la arquitectura modular de influencia norteamericana. Respecto al interior del país sostiene: “La difusión de la arquitectura moderna en las capitales de provincias se inició, como fenómeno

perceptible, en la década de 1960, en la que se aceleró marcadamente el ritmo de crecimiento de Arequipa, Cusco, Trujillo, Huancayo y otras poblaciones” (García Bryce, 1982, pp. 160-161) (Figura 14).

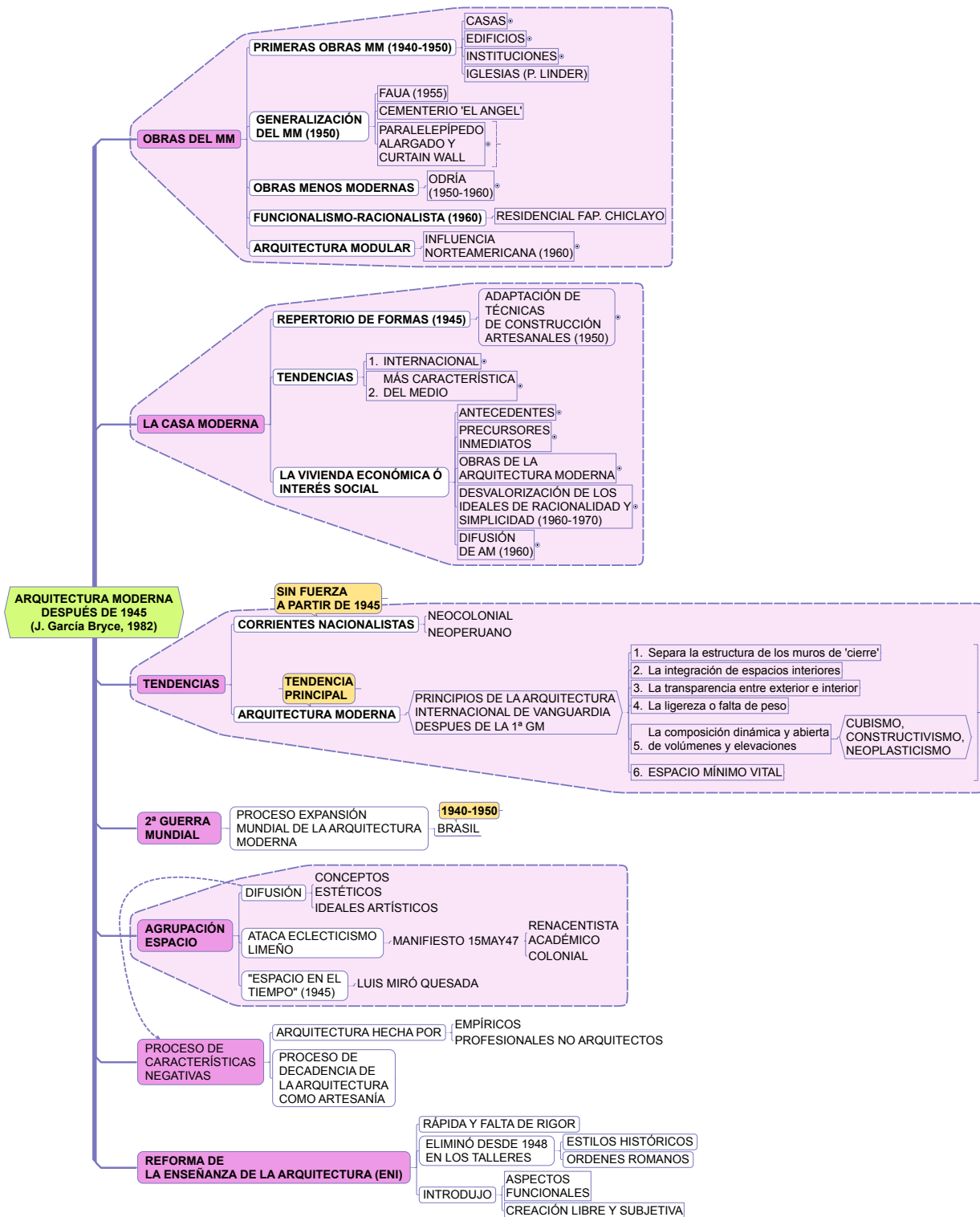


Figura 14. Arquitectura moderna después de 1945.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de García Bryce, 1982.

Haciendo una reflexión sobre los acontecimientos del movimiento moderno y su relación con la *praxis* de la arquitectura, dice García Bryce (1982):

En la afirmación de la nueva arquitectura y del arte moderno en general tuvo hacia fines de la década 1940-1950 una influencia considerable la Agrupación Espacio... Contemporánea de los años de mayor actividad de la

Agrupación Espacio fue la reforma de la enseñanza de la arquitectura en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros... La reforma pudo realizarse rápidamente, sin embargo, no sin sufrir las consecuencias de la falta de rigor y disciplina características del medio, lo que a la larga ha influido negativamente en la arquitectura peruana moderna... (p. 154)

José Bentín, sobre la tesis de si se debe hacer *arquitectura peruana* como concepto incorporado previamente al proceso de diseño, sostiene:

En una conferencia que dio José García Bryce en 1961 dijo sobre este punto, que si se hacía arquitectura buena, esta sería adecuada al sitio y la época en forma espontánea y natural, "sin necesidad de recurrir a un criterio peruanista establecido a priori". (Bentín, 1996, p. 22)

Sin embargo, cita Bentín a Miguel Cruchaga, quién también sostiene que después de la conferencia de García Bryce en 1961 hasta ese momento, y se podría extender hasta la actualidad, no se tiene una arquitectura identificada como peruana. Podría ser pretensioso buscar la 'arquitectura peruana' sobre todo si se sabe que el Perú es un país que sintetiza la diversidad no solo cultural sino también biológica.²⁶ El clima, los materiales, las técnicas constructivas y los hábitos del hombre peruano son diferentes según las ecorregiones. ¿Cómo pretender establecer la arquitectura peruana en esta situación tan generalizada en el mundo contemporáneo? Vivir en la diversidad es el desafío de la ciudad actual. Lo urbano y la arquitectura, respuestas culturales del hábitat, se están avocando a esta tarea.

Posteriormente, en 1993, Miguel Cruchaga sobre este punto, en conferencia dictada en la Facultad, sostuvo que habían pasado 32 años desde que García Bryce hiciera ese enunciado y que, sin embargo, no tenemos una arquitectura que se pueda identificar como peruana. (Bentín, 1996, p. 22)

Desconoce si Soyer o García Bryce lo hacen deliberadamente, porque siendo el Perú un país sin un claro concepto de 'lo nacional' es difícil establecer 'lo peruano'. Para Bentín es difícil establecer qué es 'lo peruano'.

No creo que pueda existir arquitectura peruana etiquetada como tal. La arquitectura de Emilio Soyer, por ejemplo, tiene sólo reminiscencias o abstracciones de ciertos patrones de la arquitectura costeña preincaica; o la arquitectura de García Bryce, que más bien recrea patrones de la arquitectura costeña limeña virreinal y republicana. No sé si estos dos arquitectos lo hacen como producto de una búsqueda formal establecida a priori. Creo que siendo un país sin una clara concepción de lo nacional es muy difícil establecer que es "lo peruano". (Bentín, 1996, p. 22)

En todo caso, lo formal debe ser asumido en forma consciente por el arquitecto.

Yo creo que el aspecto formal debe ser asumido por el arquitecto en forma consciente y él verá hasta qué punto puede o no utilizar patrones tradicionales que, conjugándolos con los otros aspectos arquitectónicos, den como resultado una arquitectura de valor regional y, por lo tanto, pueda ser reconocida como arquitectura peruana. (Bentín, 1996, p. 22)

En *La arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de Identidad Nacional*, Bentín desarrolla la 'historia de la vida' de Seoane Ros estableciendo su origen en un contexto donde predomina el estilo neocolonial; luego un acercamiento a la arquitectura moderna de manera muy discreta; y finalmente en la madurez de su producción arquitectónica, una búsqueda de la identidad nacional en la arquitectura. Dice al respecto:

El estilo Neocolonial pretende ser un movimiento nacionalista, que ha ido tomando cuerpo, de allí que los edificios institucionales se hagan en este estilo y la clase dominante también lo solicite en su arquitectura. Es en este panorama que Enrique Seoane empieza a ejercer su profesión en la firma Gramonvel en 1939. (Bentín, 1996, p. 31)

Respecto de la obra de Seoane Ros, Bentín distingue cuatro períodos:

El primero se inscribe en el llamado estilo Neocolonial, entre 1939 y 1945; el segundo de transición a la arquitectura moderna, entre 1946 y 1950; el tercero con plena vigencia de la arquitectura moderna, entre 1946 y 1970; y finalmente el cuarto período de transición a lo posmoderno entre 1971 y 1980. (Bentín, 1989, p. 347)

Se tiene en la periodización que elabora Bentín una donde predomina la estilística.

Respecto a su acercamiento a la modernidad arquitectónica sostiene: "La arquitectura de Seoane entre 1946 y 1969 se inscribe dentro de una técnica de búsqueda netamente peruanista, dentro de una concepción de la arquitectura moderna" (Bentín, 1996, p. 35). Una modernidad apropiada sería el término más conocido en la historiografía de la arquitectura moderna.

Finalmente, destaca el período de 1947 a 1969 en la práctica arquitectónica de Seoane, no menos que el período de 1939 a 1946. La búsqueda por una identidad nacional llega a su madurez plena a fines de la década del 40.

Si bien muchos creen que su período arquitectónico del 1939 al 1946 es el más brillante por su aporte personal en resolver dentro del Neocolonial, no es menos importante su período de 1947 al 1969 en que su búsqueda por una identidad nacional en la arquitectura llega a su madurez plena, porque en ella obtiene la continuidad histórica de nuestra arquitectura, mediante el uso de proporciones, escalas, composiciones y colores de la arquitectura peruana de siempre con un lenguaje contemporáneo. (Bentín, 1996, p. 37)

Como colofón del artículo, Bentín plantea el profundo conocimiento de los antecedentes culturales para continuar con la tradición arquitectónica nacional.

Seoane escribe así una brillante página de la Historia de la Arquitectura del Perú siendo un arquitecto fundamental de ésta, y deja además un ejemplo para las generaciones jóvenes, pues en lo que él llama “influenciados por nuestras condiciones de cultura”, como uno de los factores de la arquitectura peruana, está implícito un profundo conocimiento de todas las civilizaciones y culturas peruanas anteriores, que le permite continuar con la tradición arquitectónica nacional al utilizar intuitivamente e inconscientemente las escalas, proporciones, organización espacial, colores y otros elementos ya mencionados en la Arquitectura del Perú de siempre. Demuestra así la importancia del conocimiento de la cultura peruana para enfrentar un diseño actual. (Bentín, 1996, p. 39)

En cuanto al método, en el texto de Bentín se tiene una periodización y un planteamiento muy claro en relación a la búsqueda de la identidad nacional en la arquitectura, inquietud propia de su generación. Recurre a las fuentes primarias de la obra de Seoane mediante vínculos amicales con la familia del arquitecto y es testigo y partícipe de algunas de sus obras como colaborador subordinado. Se podría notar un interés personal por dejar un testimonio muy cercano a la vida y obra del arquitecto Seoane. La historia general que da marco a su discurso es tomada de fuentes secundarias como Basadre y en el aspecto arquitectónico recurre a Harth-Terré, Velarde, García Bryce y Fernando Belaúnde, entre otros. También accede a la planoteca de Gramonvel, importante compañía contratista que funciona hasta la actualidad como Graña y Montero S.A. Testimonio de familiares, amigos, estudiantes, practicantes, asociados y contemporáneos de Enrique Seoane Ros, cuyos testimonios personales enriquecieron la obra también se incluyen en esta (Bentín, 1989). Se completa la edición con anexos relacionados a la trayectoria profesional de Seoane como el Informe de la Comisión del Premio Chavín de 1950, un artículo aparecido en *Revista Peruana de Cultura* (1963), reseñas del arquitecto Jimeno y del arquitecto Velarde. Es preciso destacar que cada obra que aparece en planos, fotos o apuntes es descrita con una memoria conformando una ficha descriptiva. Bentín delimita con rigor el marco histórico respecto de la obra de Seoane.

Cabría advertir que los períodos y décadas –correspondientes tanto en la Historia del Perú y el mundo desde los años 20– que sirven de introducción a los capítulos, sólo pretenden ofrecer un marco histórico a la obra de Seoane, y de ninguna manera pretenden abarcar todos los hechos y obras sucedidas en el Perú, en su arquitectura y en su urbanismo. (Bentín, 1989, p. 16)

La vida y la obra del arquitecto son inseparables para Bentín, por ello se incluyen muchos aspectos de índole personal y anecdótico intercalados con la crítica y descripción arquitectónica de las obras. “...hechos personales y anecdóticos se han intercalado con la crítica y descripción arquitectónica de las obras, pues considero que ellos dan una idea de la personalidad de Seoane, ya que la obra y el hombre son inseparables” (Bentín, 1989, p. 16).

Ramón Gutiérrez organiza la Arquitectura Latinoamericana en academicismo; eclecticismo; *art nouveau* – modernismo; pintoresquismo y arquitecturas paralelas; neocolonial; *art déco*; racionalismo; el Movimiento Moderno; neoacademicismo; brutalismo; antirracionalismo; *high tech*; el posmodernismo; y la modernidad apropiada. Previamente dice: “Para entender este proceso conviene analizar los distintos momentos que incidieron en la arquitectura latinoamericana del siglo XX...” (Gutiérrez, 1998, p. 118).

Gutiérrez corrobora la idea ya común que los momentos que incidieron en la arquitectura latinoamericana del siglo XX no respondieron a procesos históricos lineales sino superpuestos, conviviendo en un mismo tiempo incluso con ideologías enfrentadas dialécticamente.

Los movimientos que vamos a mencionar secuencialmente no responden a procesos históricos lineales y encadenados. Con frecuencia se solapan, se superponen y conviven en el tiempo, aunque expresen tesis e ideologías enfrentadas dialécticamente. (Gutiérrez, 1998, p. 118)

Sobre la introducción del Movimiento Moderno en Latinoamérica, Gutiérrez sostiene que fue factor decisivo el control ideológico de las facultades y escuelas de arquitectura, y la idea que el arquitecto era el catalizador de los procesos sociales.

El control ideológico de las facultades y escuelas de arquitectura aseguró al MM una prédica sin contrapesos que definió la ruptura definitiva con el antiguo sistema: desde la quema pública de los libros de Vignola hasta la inflamada retórica del arquitecto como catalizador de los procesos sociales. (Gutiérrez, 1998, p. 130)

Y sobre la modernidad y sus consecuencias, Gutiérrez agrega que esta fue abstracta y global, y que el Movimiento Moderno (MM) al cual estaríamos integrados, indujo a dejar de lado el espacio latinoamericano, ese territorio con características geográficas y culturales particulares. Brasilia sería el mejor ejemplo de aquella supuesta racionalidad para crear mejores condiciones de vida y que en la práctica no se cumplió.

Era una modernidad abstracta y universal, capaz de integrarnos a una realidad promisorio de crecimientos ilimitados. Una modernidad que nos convertía en vanguardia de nuestro tiempo y que, simultáneamente, despreciaba nuestro espacio concreto y destruía ciudades. La arquitectura del MM, en sus planteamientos más radicales, fue llevada a la práctica más en nuestro continente que en Europa, y aquí demostró la falacia de su supuesta racionalidad para crear mejores condiciones de vida. (Gutiérrez, 1998, p. 130)

Los gobiernos latinoamericanos no quisieron quedarse rezagados y adoptaron las ideas y el estilo moderno como su expresión oficial, era el espíritu del tiempo. La obra pública debió ser moderna y así lo demuestran las obras que se hicieron en aquel período. “En la década de los cincuenta buena parte de los gobiernos del continente adoptó la arquitectura del MM como su expresión “oficial”, y esta vinculación con la obra pública definió su mayor alcance...” (Gutiérrez, 1998, p. 130).

Es entonces que reaparece el arquitecto *demurgo*, como lo denomina López Rangel (1975), y se desvanecen las virtudes del movimiento moderno:

La idea del arquitecto “artista”, creador de obras de arte únicas e iluminado por el “genio individual”, reemplazó aquella preocupación social, que se convirtió en una retórica declamatoria... En los años setenta comienza el discurso de la “autonomía de la arquitectura” justamente cuando las convulsiones sociales que la “revolución” prometida desde la arquitectura no parecía llegar. (Gutiérrez, 1998, p. 130)

Aunque reconoce que la arquitectura latinoamericana no sigue estrictamente la evolución de los antecedentes de la arquitectura moderna, Gutiérrez va desarrollando su discurso en forma sincrónica.

3.3.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL

Esta generación introduce nuevos métodos, como por ejemplo Rodríguez Cobos (1983) introduce el método antropológico, Pedro Belaúnde (1988) el método de análisis de la producción arquitectónica, Fernando Jara (1991) el método de la historiografía de la arquitectura, Wiley Ludeña (1997) el método de la historia de las ideas en arquitectura y urbanismo.

Juan Villamón en *El Art Déco y El Buque en Lima* cuando se refiere a estos dos estilos dice:

El período en que nos ubicamos se inscribe entre las dos guerras mundiales, el cual nos permite observar, por un lado la debacle y destrucción de la ciudad y, por otro lado, opciones bien marcadas en el campo de la arquitectura: una encontrar dentro del racionalismo el máximo beneficio social con el mínimo esfuerzo económico y, la otra, la aplicada por los regímenes totalitarios imperantes (comunismo, nazismo, fascismo), cuyo gusto por la monumentalidad se llevaba a través del regreso al estilo academicista. (Villamón, 2004, p. 86)

En Villamón (1995) se observa con frecuencia una referencia a la arquitectura europea o a los eventos relacionados. Dice: “A mediados del siglo pasado comenzó a hablarse de la arquitectura moderna en las innumerables exposiciones universales...” (p. 14).

Relaciona asimismo la arquitectura moderna con el desarrollo industrial, cuyo nuevo lenguaje, afirma, no solo se debe al uso del concreto, el fierro o el vidrio “...sino también mostraban aquello que la industria estaba realizando en múltiples campos” (1995, p. 14). Asimismo, cuando disgresiona sobre el estilo buque comenta:

El estilo Buque, a la par de su aspiración a integrarse con la naturaleza (marina), incluía en el diseño funciones propias del mundo industrial, como el garaje; o replanteaba la ubicación de espacios, como la cocina integrada con el área social (una novedad para entonces). (Villamón, 2004, p. 90)

Su planteamiento tiene el matiz de la modernidad que se plasma en conceptos como el “espacio central”. Sobre el concepto de *espacio* en la modernidad y sus implicancias en la percepción del territorio, dice López Soria (2010):

...la modernidad hizo del espacio una categoría central. El 'dentro' y el 'fuera', emparentados a su manera con las viejas categorías 'cosmos' y 'caos', se constituyeron en el eje de la gestión del territorio y de las sociedades. Solo que ahora, el 'fuera', el antiguo 'caos', comienza a ser visto como 'objeto de deseo' y ya no como algo de lo que el 'dentro' tenga que protegerse para no contaminarse. (p. 14)

‘El dentro’ y ‘el fuera’ adquieren una nueva dimensión en la modernidad, ello explica los descubrimientos geográficos del siglo XV. En Villamón, el concepto de *espacio central* es una característica de la arquitectura moderna, en el modo de secuencia espacial o de organización espacial. Dice al respecto:

Al referirnos al “espacio central” lo designaremos según un criterio análogo al del corazón en el cuerpo humano, el cual no están [sic] en el centro (como sí el ombligo) pero es capaz de irrigar a todo nuestro cuerpo. Cabe comprobar que, como diría Rudolph Arnheim esta referencia no se elabora en la plaza de San Pedro la cual está constituida por tres plazas, la recta, la oblicua y la rusticucci que todas ellas unidas nos llevan hacia la simbolización de la fe del pueblo cristiano: “el espacio central”.

Entendido así entonces el “espacio central”, es aquel en torno del cual se desarrolla la vida del conjunto. (Villamón, 1989, p. 17)

Villamón recurre al análisis formal de la arquitectura moderna y la relaciona con el sistema de producción industrial. Sus referentes estilísticos son los europeos y aunque no deslinda de la diacronía de la arquitectura moderna en el Perú, sostiene que en el Perú el ser moderno no fue a base de revoluciones sociales, económicas o industriales. “Nosotros nos vimos comprometidos con lo moderno como simples consumidores de lo que Europa o Norteamérica producían” (Villamón, 1995, p. 15).

Luis Rodríguez Cobos (1983) plantea su estudio señalando al espacio y la arquitectura como formas sociales de expresión.

Hemos principiado esta investigación señalando que el espacio y la arquitectura, al igual que el lenguaje, la música y el arte en general, son *formas sociales de expresión*. Espacio y arquitectura han sido utilizados históricamente para representar en ellos fenómenos de diversa índole: sociales, naturales, sobrenaturales. Esta representación es simbólica y deviene en última instancia en la conformación de *sistemas de representación simbólica*, como es el caso de un estilo arquitectónico: conjunto de estructuras formales asociadas a un grupo de significados. (p. 84)

Idea que completa López Soria cuando digresiona sobre los conceptos de *existir* y *habitar*. La esencia del hombre es su propia existencia y existir es habitar. Cuando habita comparte con otros hombres un espacio conformado por personas, dioses y naturaleza.

El hombre –la persona– no tiene otra esencia que su propia existencia. Y existir quiere decir, en primer lugar, habitar. El hombre no es otra cosa que habitante que comparte con otros un espacio poblado por personas, dioses y elementos naturales. (López Soria, 2010, p. 10)

La arquitectura, para procurar el existir del hombre, cuida del territorio y agencia el habitar. Como pastora del territorio y agente del habitar cuida la existencia de lo humano, lo natural y lo sagrado. En este orden de ideas y apelando a lo que sostiene Rodríguez Cobos, tanto la arquitectura como el espacio son formas sociales de expresión y con ellos nos compenetramos.

Vista desde el existir, la arquitectura es pastora del territorio y agencia del habitar. Como pastora del territorio, le toca cuidar con esmero la mencionada coexistencia de lo humano, lo natural y lo sagrado, del 'fuera' y del 'dentro'. Y para ello, la arquitectura y su prolongación en urbanismo tienen que asumir que el territorio no es solo algo que nos pertenece sino algo por lo que somos pertenecidos. (López Soria, 2010, p. 11)

En consecuencia, Rodríguez Cobos plantea el método de estudio desde la antropología, no solo para el espacio sino también para la esfera de lo simbólico, por no haber encontrado los instrumentos teóricos necesarios en la sociología urbana, la semiología, el urbanismo y la teoría de la arquitectura.

...en el caso de nuestra investigación, que ha partido de un modelo antropológico acerca del uso del espacio, hemos podido constatar la utilidad de la Antropología como ciencia en la investigación del hecho espacial y principalmente arquitectónico, en ámbitos ante los cuales los instrumentos teóricos por ejemplo de la sociología urbana, la semiología, el urbanismo y la teoría de la arquitectura, han encontrado serias dificultades. (Rodríguez Cobos, 1983, p. 84)

Agrega Rodríguez Cobos (1983) que la arquitectura como estructura simbólica significa ingresar al análisis de la relación entre sociedad y espacio, entre arquitectura y comportamiento humano.

Considerar a la arquitectura como una estructura simbólica en la perspectiva de la Antropología Social significa ingresar al análisis “en profundidad” de la relación entre sociedad y espacio, entre arquitectura y comportamiento humano, entre valores estéticos y símbolos. (p. 84)

Y en su relación con los fenómenos que ocurren a lo largo del tiempo (diacrónicos), la arquitectura adquiere nuevos, variados y hasta contradictorios significados.

El haber hecho un análisis diacrónico de una estructura simbólica (la arquitectura), mostrando la variación histórica de sus correspondientes formas y significados, constituye un ejemplo concreto dentro del estudio antropológico de sistemas y estructuras simbólicas... El factor tiempo le confiere a los objetos simbólicos arquitectónicos nuevos significados. La historia vacía y llena estas formas arquitectónicas de nuevos, variados y hasta contradictorios significados. (Rodríguez Cobos, 1983, p. 84)

Augusto Ortiz de Zevallos combina la crítica, la historia y algunas propuestas. Sobre la modernidad sostiene que nuestras modernidades no son iguales. Nuestra modernidad arquitectónica fue un club exclusivo y era de esperar. Nuestra sociedad todavía seguía siendo radicalmente tradicional.

Pero, si podemos tener en común con el mundo cosmopolita ciertos efectos, no tenemos las mismas causas, ni son nuestras modernidades iguales. El mundo cosmopolita sí vió la divulgación y difusión de lo moderno: su conversión en moneda corriente. Nuestra modernidad arquitectónica fue un club exclusivo aunque fuera propagado como si se tratase de un evangelio universal; especialmente en el renglón de la vivienda masiva. (Ortiz de Zevallos, 1990, pp. 190-191)

Su temática historiográfica gira en torno al conflicto entre el modernismo y el neocolonial, y toma partido por este último.

Las primeras cuentas históricas a rehacer son, creo, aquellas relativas al conjunto de arquitecturas de intención regionalista que se engloba como el neocolonial. Fue como sabemos, el malo de la película modernista. Se le estigmatizó y se le puso el fácil epíteto de conservador y regresivo. El propio nombre le atribuye un intento con el que nadie podría estar de acuerdo: restituir o anhelar la Colonia. (Ortiz de Zevallos, 1990, p. 191)

Concluye el artículo analizado elaborando una propuesta que reivindique no solo el regionalismo crítico, sino también un eclecticismo selectivo que elija sus fuentes pertinentes halladas en un variado espectro conceptual y temporal no solo dentro de un perímetro físico. Aquí Ortiz de Zevallos es propositivo y si bien no se encuentra en su discurso el debate social, el eclecticismo que propone no está ligado a un perímetro físico. Es la antítesis del denominador común en su grupo generacional. Se cumple con lo dicho por Ortega y Gasset: “...pueden ser los individuos del más diverso temple” (2010, p. 67).

Quizás debamos reivindicar críticamente entonces *no sólo el regionalismo sino también un cierto eclecticismo selectivo*, aquel que elija y discierna sus fuentes con un sentido de pertinencia y que pueda hallarlas en un variado espectro conceptual y temporal; y no sólo dentro de un perímetro físico; pero siempre desde esa conciencia del ser propio que hemos reclamado y que invita hoy como nunca antes a ser interpretada con imaginación, pues no consiste principalmente de pasado. (Ortiz de Zevallos, 1990, p. 202)

Pedro Belaúnde Martínez trabaja sobre la base del concepto de *modernidad apropiada*: “Nuestra búsqueda es la de una modernidad apropiada con identidad enriquecida por las divergencias y por nuestra creatividad arquitectural” (Belaúnde Martínez, 1994, p. 137). Toma como modelo el proceso que se podría denominar como de *adaptación cultural* que plantea Antonio Toca y que se basa en un triple esfuerzo:

El primero es el de conocer y comprender la cultura vigente, que ciertamente no es la propia sino la de los países desarrollados que producen, difunden e imponen, pues para esto cuentan con las mayores posibilidades ofrecidas por los medios de comunicación. El segundo es el de actuar dentro de la propia cultura. El tercero –y el más difícil– es el que trata que ésta sea una síntesis creativa de todas estas influencias y que permita –además– gestar una vía de trabajo adecuada a su época, país y región. (Como se cita en Belaúnde Martínez, 1994, p. 137)

Luego de la revisión de diversas obras arquitectónicas, latinoamericanas y peruanas en sus aspectos formales, realiza una evaluación de los sustratos ideológicos. Sobre el primer aspecto se tiene el siguiente comentario:

En el Perú, el Palacio de la Exposición (1872) de la ciudad de Lima reflejó la influencia extranjera, particularmente en el lenguaje arquitectónico de las fachadas con un estilo renacentista inspirado en la arquitectura veneciana del siglo XVI, XVII y francesa del XVIII... (Belaúnde Martínez, 1994, p. 139)

En la reflexión sobre la tradición-identidad y la modernidad se presentaron opciones desde las más conservadoras hasta las más progresistas. Estas opciones conllevaron actitudes desvinculadas a las tradiciones locales por el deseo de renovación modernista hasta otras que buscaban elementos conceptuales

y formales que permitieran la continuidad de las tradiciones históricas. Concluye en una suerte de legitimación de la práctica arquitectónica en el marco de ‘nuestra modernidad’, una experiencia arquitectural de propuestas y visiones cuyos argumentos se basan en recuperar la institucionalización fundada en una particular realidad socio-productiva para la práctica arquitectónica, el reconocimiento del lugar y la valoración de lo particular que significa asumir nuestra modernidad.

En esta búsqueda se presentó una simultaneidad de posiciones, desde las opciones más conservadoras que buscaron mantener las estructuras ideológicas, políticas y sociales del pasado hasta las más progresistas cuya meta fue el cambio de la realidad para re-estructurar la sociedad que se encontraba estancada y enajenada. Estas opciones conllevaron actitudes desde las que implicaron una identificación con lo extranjero y estuvieron desvinculadas a las tradiciones locales y del pasado histórico por el deseo de renovación para reflejar la imagen de la modernidad similar a los países desarrollados; hasta otras, a través de las que se buscaba los elementos conceptuales y formales que permitieran el enlace para establecer la continuidad de las tradiciones históricas. (Belaúnde Martínez, 1994, pp. 139-140)

Concluye en una suerte de legitimación de la práctica arquitectónica en el marco de ‘nuestra modernidad’.

En el recorrido del análisis crítico de los proyectos revisados nos encontramos ante una experiencia arquitectural de propuestas y visiones cuyos argumentos se basan en recuperar la institucionalización y el carácter disciplinario fundado en una realidad socio-productiva para la práctica arquitectónica, en el reconocimiento del lugar, en la valoración de lo particular, que significa una voluntad de asumir nuestra conciencia de nosotros mismos, nuestra modernidad. (Belaúnde Martínez, 1994, p. 163)

La temática historiográfica de Jara en relación a los métodos usados en el estudio de la historia de la arquitectura en el Perú se orienta a la historiografía de la vida y obra proyectual de José García Bryce (JGB).

Los estilos arquitectónicos en relación a los métodos usados en el estudio de la historia de la arquitectura en el Perú se reducen al campo de lo moderno en sus fases iniciales y posterior desarrollo.

La presencia de la idea sobre la formación del capitalismo en el estudio de Jara no es una excepción a la regla en su generación. Estima que José García Bryce se forma académicamente a fines de 1940 y principios de 1950, época en que se configura una sociedad peruana involucrada en una ideología dependiente e importadora de necesidades. El grado de industrialización se evidencia cuando menciona a la emergente burguesía industrial.

La formación de JGB, a fines de 1940 y principios de la década de 1950, años en los cuales se configuran los elementos centrales que caracterizan a la sociedad peruana actual, lo involucra a la ideología dependiente e importadora de necesidades propia de la burguesía industrial y tecnocrática emergente de esa época y a la consecuente crisis del historicismo peruano. (Jara, 1991, p. 5)

El proceso de globalización se manifiesta en la visión eurocentrista que percibe Jara en JGB y que le impide renovar criterios para el análisis, comprensión y valoración de nuestra historia arquitectónica.

...si bien existe en su producción una búsqueda de aportes para una visión propia, el eurocentrismo de su opción teórica y de sus categorías le impide la renovación de criterios para el análisis, comprensión y valoración de nuestra historia arquitectónica. (Jara, 1991, p. 6)

Lo que está ausente en el discurso de Jara es la presencia de los gremios relacionados a la arquitectura: la Sociedad de Arquitectos y la Sociedad de Ingenieros, los constructores, albañiles y consultores. Según Jara, el concepto de historia de JGB se caracteriza por una visión idealista y el concepto de arquitectura se limita a lo objetual por ser una visión purovisibilista. Pero Jara no define qué entiende por arquitectura y qué por historia, el marco de referencia está ausente y ese es un vacío fundamental en su trabajo. Las políticas de Estado que configuran la realidad concreta en la cual se produce la arquitectura en el Perú también están ausentes en el discurso de Jara.

Manuel Cuadra realiza una evaluación crítica de la arquitectura producida en Perú, Bolivia, Ecuador y Chile. Tuvo la intención, según el mismo autor sostiene, de responder a algunas preguntas irresueltas en los estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería. Otra condición es que el libro fue escrito en la Alemania de los años ochenta. Finalmente, con vida propia apareció en versiones breves en Buenos Aires y Santiago de Chile (Cuadra, 2010).

Lo más saltante es que el libro en relación al proceso capitalista fue pensado en una época de cambios profundos en la sociedad peruana, podría decirse que es un testimonio histórico desde la arquitectura.

Los años setenta fueron en el Perú un tiempo de cambio y de replanteo: luego del gobierno militar nacionalista de esos años el país nunca más volvería a ser lo que había sido hasta entonces. Comenzó a parecerse un poco más a lo que era, contemplado en su conjunto, en su complejidad y en sus contradicciones. (Cuadra, 2010, p. 9)

La integración regional, política de Estado asumida durante los años setenta del gobierno militar, fue uno de los factores que llevó al autor a escribir una historia sobre los países andinos de Perú, Bolivia, Ecuador y Chile. Una manera de entender la globalización.

Uno de los sueños de esos años setenta fue la integración regional, concretizada en ese momento en forma del Pacto Andino. La experiencia fructífera de la comunidad de naciones... convertida en realidad en la Europa de los últimos decenios, reforzó la orientación latinoamericana del trabajo. (Cuadra, 2010, p. 9)

Es la primera historia en cierta medida comparada de la arquitectura en el Perú, no solo moderna, sino que se extendió al antes y después de su desarrollo. Dice Cuadra (2010):

Se trataba de discernir entre lo que son los sueños y lo que son las realidades, el mundo de lo subjetivo y el de lo objetivo. Esto se logró incluyendo en el área de estudio a Chile, Ecuador, Bolivia y el Perú con sus desarrollos a la vez paralelos y desfasados. De esta manera el estudio adquirió el carácter de comparativo, lo cual fue decisivo para discernir entre lo universal y lo particular y sobreponerse a la tendencia a considerar lo propio siempre como puramente particular. Como consecuencia fue posible identificar con claridad lo que son los procesos elementales de desarrollo de la arquitectura y de los campos afines que la definen. (p. 9)

Cuenta con una variedad temática al tratar temas variados relacionados a la arquitectura: la historia de los países estudiados, la evolución urbana de una o dos ciudades, el desarrollo de la profesión de arquitecto y el devenir de la arquitectura de representación social y cultural. De otro lado, en cuanto a las políticas de Estado, la historia se traza desde el problema de la vivienda que se traduce en políticas, estrategias y proyectos urbanos y arquitectónicos (Cuadra, 2010).

En suma, tenía una visión de la arquitectura desde la historia, lo urbano, la práctica arquitectónica y la sociedad. “La idea era, en esta situación, formular una visión integral, contemplando la arquitectura en un marco histórico, urbano, profesional, social, es decir, escribir una historia de la arquitectura contextualizada” (Cuadra, 2010, p. 9).

José Luis Beingolea por su parte plantea una historia que por su periodización incluye las épocas ancestrales de la arquitectura. En un artículo que publicara en la revista *habitar*'85 del Colegio de Arquitectos del Perú acerca de la necesidad de la historia en la arquitectura peruana y de la incapacidad de entenderla, propone superar esta limitación en busca de una visión integral de la historia.

Tenemos, por ejemplo las tablas pintadas de Sarhua, ligadas estrechamente al proceso constructivo, a la expresión, a los lazos humanos, culturales de las comunidades... Esa es también nuestra historia. La incapacidad de entenderla ha sido manifestación de ignorancia, manifestación de una visión excluyente a partir sólo del Perú oficial. Limitaciones que debemos superar en pro de una visión integral de la historia. (Beingolea, 1985, p. 28)

Y al hacer un análisis crítico de la arquitectura peruana, concluye en una propuesta operativa: “Asumir nuestra historia y asignarle un rol en nuestras preocupaciones presentes y futuras resultan aspectos inseparables de una tarea ardua y prolongada que nos proponemos cumplir” (Beingolea, 1985, p. 28).

Los formatos de Beingolea son breves, su temática es variada y recurre frecuentemente a la crítica y a la propuesta. A propósito del ciclo de conferencias sobre “Arquitectura Latinoamericana” en el que comenta sobre la necesidad de un balance crítico entre las propuestas latinoamericanas para obtener una perspectiva crítica e histórica.

Un recuento crítico sobre las distintas propuestas latinoamericanas en arquitectura es siempre necesario y útil. Hoy, que también la cultura resiente la caída de los dogmas y las verdades absolutas y eternas, la necesidad de compararnos puede proporcionarnos la perspectiva crítica e histórica necesaria. (Beingolea, 1993b, p. 5)

Asimismo, en un artículo sobre la Capilla de Reconciliación, Beingolea combina la historia con la crítica. “La primera impresión que se tiene hoy al ver el conjunto de Las Nazarenas, es la de un hermoso edificio colonial, acompañado respetuosa y silenciosamente por un volumen, que no oculta su tiempo” (Beingolea, 1993a, p. 15).

Tampoco excluye el lado simbólico y ritual, propio de una obra arquitectónica de este tipo que está cargada de significados aún cuando su lenguaje se torne figurado en algunos casos. Dice:

La composición gira alrededor de dos ejes principales, el **procesional** y el **confesional**. El primero, cargado de emotividad colectiva, donde la fe y la superstición se tocan, donde lo sacro y lo profano comulgan, donde imagen, sonido y luz se mezclan con el silencio expectante de la espera y con el bullicio de la muchedumbre que pugna por ver la imagen que emerge lentamente de la oscuridad y atraviesa las rituales puertas. (Beingolea, 1993a, p. 16)

Su recurrencia a los factores extrínsecos de la arquitectura como es la influencia ideológica de la CEPAL en la formación de una arquitectura latinoamericana evidencia el proceso capitalista en su planteamiento teórico y en el método de análisis crítico que realiza.

Cabe también otra lectura de la arquitectura latinoamericana, aquella que permita por ejemplo establecer su relación con el marco estructural de sus sociedades. Ello permite entender no sólo de qué manera y en qué medida arribaron a la modernidad, sino también su situación actual. (Beingolea, 1993, p. 6)

En relación al proceso de globalización se advierte en su discurso una reacción a lo global desde lo regional. Propone una historia extensiva e incluyente en el tiempo y en el espacio, no solo desde la República criolla, sino desde tiempos inmemoriales. “La historia a la que aludimos es entonces extensiva e incluyente en el tiempo y en el espacio. No es sólo la del Perú oficial. Incluye y se extiende necesariamente a la historia pre-hispánica” (Beingolea, 1985, p. 28).

Siguiendo en su propuesta operativa que lo desvincula de la historiografía, Beingolea plantea la tarea de restablecer el proceso orgánico de la arquitectura (proyecto-construcción-consumo), pues la presencia europea en América dio lugar a una ocupación inorgánica del territorio.

Resumiendo entonces diría que, como arquitectos, nuestra tarea podría traducirse en una intervención rigurosa (ética antes que estética) creadora, en la transformación, construcción del espacio en todos sus niveles, sea a través del proyecto, de su materialización y del consumo del hecho arquitectónico. Un proceso orgánico que necesitamos establecer, pues la presencia europea en América dio lugar a una ocupación instrumental, depredatoria, de enclave, en fin, términos todos que explican una ocupación y transformación totalmente inorgánica del espacio. De ello pueden dar testimonio la historia de ciudades como Huancavelica por ejemplo, o si queremos ser más objetivos la reciente historia de Chimbote. (Beingolea, 1985, p. 28)

Quizás no sea una idea exclusiva de Beingolea hacer conciencia de nuestra propia historia pero sí es necesario destacar que necesitamos una historia como instrumento crítico y metodológico.

Para ello necesitamos hacer conscientes, primero que nada, nuestra propia historia, nuestro propio escenario. Crear: aprendiendo, experimentando, investigando los aspectos metodológicos y operativos del uso de la historia. Apoyar, reconocer, difundir, y por qué no, orientar a nuestros pocos, pero valiosos historiadores, a partir de plantear nuestras interrogantes desde el proceso de proyectación, y es que necesitamos de la historia no como erudición, sino como instrumento crítico y metodológico. (Beingolea, 1985, p. 28)

Wiley Ludeña plantea un método histórico para estudiar la teoría de la arquitectura ligado a la historia peruana, su temática historiográfica gira en torno a las ideas. Según su propuesta de periodización existen tres momentos en los planteamientos teóricos de la arquitectura peruana: el de la conciencia oligárquico burguesa; el de los presupuestos marxistas de análisis de la realidad; y el momento actual (Ludeña, 1997). La relación entre la estructura económica, política y social con las ideas es muy evidente y aunque es muy general, no deja de ser importante en su visión singular del proceso capitalista en el Perú, las políticas de Estado y el proceso de formación de una burguesía nacional. A ello habría que agregar la presencia de una cultura ambiental capitalista subdesarrollada y dependiente como es la nuestra (Figura 9).

Las Torres de San Borja no son un producto de la nostalgia, sino de una cultura ambiental capitalista subdesarrollada y dependiente, como es la nuestra. A la tragedia del subdesarrollo habría que añadir la escala de los desaciertos y al estado crítico en el que se debate el segundo belaundismo, sobre todo en aquello que suponía su mayor fortuna: la producción arquitectónica y urbanística. (Ludeña, 1983, p. 69)

En su metodología de estudio, incorpora un análisis referente a la participación de la Agrupación Espacio, y coincide con otros autores en el rol que le tocó jugar a este colectivo de pensadores, en su mayoría arquitectos. Sin embargo Fernando Belaúnde, sería para Ludeña, quien en forma pionera daría el aporte doctrinario de la modernidad arquitectónica y urbanística en el Perú, sobre todo en la construcción de una nueva sociedad, la idea del estado de bienestar y la teoría de la unidad vecinal.

Se ha asumido, casi sin observaciones, que el origen de la arquitectura y el urbanismo modernos en el Perú ha tenido en la Agrupación Espacio a su principal gestor. Y que, por consiguiente, el urbanismo moderno surge tras la publicación del manifiesto de 1947. Una revisión más detallada de los testimonios históricos de diversa naturaleza no sólo no adelanta temporalmente a los años 30 la aparición de los primeros testimonios de urbanismo moderno, sino que uno de los principales gestores, si no el más importante desde el punto de vista de las propuestas teóricas y programáticas, fue el arquitecto Belaúnde. Mientras que los miembros de la Agrupación Espacio recurrían a una afirmación estrictamente formal y tecnológica de la arquitectura y la espacialidad modernas, el discurso moderno de Belaúnde se hacia [sic] tal a través de aquello en que residía la especificidad del proyecto moderno: la construcción de una nueva sociedad, la idea de estado de bienestar, la teoría de la Unidad Vecinal, entre otros principios caros al proyecto moderno y que no sólo estuvieron ausentes del discurso programático del manifiesto de la Agrupación Espacio, sino que muchos años antes de la aparición

de este colectivo ya habían merecido la difusión e implantación pública debido al aporte doctrinario de Fernando Belaúnde. (Ludeña, 2001, p. 246)

Ludeña aborda el tema del urbanismo con más amplitud que el tema de la arquitectura como objeto de estudio, sin que por ello deje de tener contacto con las edificaciones que componen la trama urbana de la ciudad. Lo que sucede es que Ludeña tiene una percepción singular de lo que se entiende como arquitectura, apartándose del purovisibilismo, entendiendo como dominio real de lo arquitectónico a los sujetos, instrumentos, objetos edilicios, instituciones e ideas.

Los componentes principales y excluyentes del dominio idealista de lo arquitectónico son el *objeto* (la obra de arquitectura), las *ideas* (el eidos trascendental) y el *autor* (el arquitecto concebido como demiurgo y único creador). A diferencia de este dominio el dominio real de lo arquitectónico asume que este dominio comprende a todos los sujetos, instrumentos, objetos edilicios, instituciones e ideas que intervienen y participan en la creación y producción de la arquitectura. Por ello el dominio real de lo arquitectónico está constituido por todos aquellos objetos, sujetos, procesos, ideas e instituciones que participan en la producción edilicia. (Ludeña, 1997, p. 78)

En todo caso los formatos que abarca la historiografía de Ludeña abarca desde la historia de las ideas hasta la historias de las vidas, una de las más singulares es aquella referida al arquitecto Fernando Belaúnde (Fernando Belaúnde Terry y los inicios del Urbanismo Moderno en el Perú, 2001).

3.3.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL

Los métodos durante esta generación abarcaron aspectos de la enseñanza con un análisis de fuentes primarias rigurosas, las tipologías arquitectónicas²⁷ fueron analizadas mediante planos y necesidades funcionales, la arquitectura moderna fue explicada a partir de la revolución industrial y el surgimiento del capitalismo. Los métodos fueron analíticos y causales.

Álvaro González cuenta en su temática la tradición, la modernidad y la historia de la arquitectura moderna.

Plantea la historiografía de la arquitectura a partir de una reflexión a través de las obras para pensar, sospechar, indicar nexos de una cultura multiforme. Rehuye la práctica purovisibilista de la historia de la arquitectura.

No se trata de hacer solo una reunión de obras. O una publicación que las reseñe y critique. Se trata, más bien, de una reflexión a través de las cosas. Pensar, sospechar, indicar nexos que a primera vista no tienen nada en común. Las cosas, como los lazos que las unen, todo significa. Cada vez que indagemos lo que no es evidente – a través de lo que sí se ve– hay que preguntarnos, explorar, maravillarnos con curiosidad. Descubrir incesantemente los nuevos enigmas de una cultura multiforme, dinámica y muy creativa. Siempre sorprendente. (González, 2001, p. XV)

Existe ya un consenso, al menos a primera vista, sobre el rol de la historia en el desarrollo del oficio arquitectónico. Utilizar el análisis histórico para el diseño, en lugar del uso erudito de fechas y autores.

Los campos de investigación van así engrosando en manifestaciones de lo múltiple. No ya el uso erudito de datos –agobian a veces los especialistas– pero sí estudios sobre ideas, sobre imaginarios y valores, sobre prácticas culturales. Maneras diferentes de concebir el cuerpo social. No sólo la visión de la realidad, sino su reflejo. (González, 2001, p. XVI)

En el entendido que una sección de la historia no se puede conocer sin conocer sus antecedentes y su contexto. “Para entender una época hay que conocer la precedente. Buscar en el pasado pre-moderno lo que puedan ser gérmenes, fuentes y orígenes de nuestra modernidad” (González, 2001, p. XVI).

El método en el discurso de González se orienta a repasar de manera crítica el conocimiento de la arquitectura y el arte. Es decir, relaciona ambas expresiones culturales y lo que tienen en común que es el concepto de *estilo*. Sobre autores clásicos o contemporáneos realiza un análisis de la obra de estos autores que le permite extraer conceptos para construir un modo de leer la arquitectura moderna.

Repasar, de manera crítica, los pilares básicos del conocimiento que de la arquitectura y el arte modernos adquieren, usualmente, legos e iniciados. Textos esenciales de autores clásicos (Argan, Giedion, Mumford, Pevsner, Tafuri), o bien los de autores más cercanos (Bassegoda, Bohigas, Norwich, Solá-Morales); y, también, los contemporáneos como W. Boesiger (2001), David Brownlee (1998), Bruce Brooks (2000), Magdalena Droste (1990), Ramón Gutiérrez (1998), Yehuda Safran (2001); todos ellos son analizados y sus conceptos permiten construir tanto un modo de leer cuanto de sentar las bases de organizar este libro. (González, 2008, p. 17)

Resume en sus capítulos las ideas fundamentales de los arquitectos y sus obras, con un mínimo de ejemplos. Por ejemplo *La postura de la Arquitectura ante la Técnica Ingenieril*, porque la postura de la arquitectura ante la técnica ingenieril es dispar.

Algunos arquitectos se adhieren a las nuevas técnicas. Tratan de usarlas como complemento de la arquitectura tradicional. Tal es el caso de Labrouste en la Biblioteca de Santa Genoveva. Otros se niegan a buscar nuevos caminos dentro del hierro y del acero. Se lanzan a una renovación formal de la Arquitectura: el Eclecticismo o mezcla de estilos. (González, 2008, p. 21)

Se aprecia un acercamiento al proceso capitalista en el discurso de González cuando reflexiona acerca del acomodo de la arquitectura latinoamericana a los cambios de moda y gustos en los centros culturales principales. “A partir de 1870, se expresa en las capitales latinoamericanas una ruptura profunda. La arquitectura se acomoda a cambios de moda y gustos de los centros de pensamiento. En especial, la Ecole des Beaux Arts de París” (González, 2008, p. 117).

Sin embargo su explicación va por el lado de la crisis de identidad cultural y la fractura de los elementos estilísticos de la arquitectura.

Materiales importados, variaciones de escala, modas. Mansardas francesas aptas para la nieve colocadas en medio del trópico: el eclecticismo abre paso a arquitecturas historicistas (revival) y pintoresquistas que aceleran la crisis de identidad cultural. La ruptura afecta, entonces, a la escala, a las formas, a las dimensiones, a los materiales, a lo cromático, a las texturas. (González, 2008, p. 117)

Luis Solari expone los proyectos de Bentín. Dice: “Se trata de recoger lo principal de la obra proyectual del arquitecto José Bentín Diez Canseco construida o no, para ser mostrada a un público no necesariamente especializado” (Solari, 1996, p. 9). Hecho este anunciado acota: “Es preciso, sin embargo, antes de entrar de lleno en la arquitectura de Bentín, ubicarnos históricamente y para ello me permito incluir algunas reflexiones acerca de la historia de la arquitectura en el Perú” (Solari, 1996, p. 9). Y realiza sus reflexiones sobre los rasgos esenciales de la arquitectura peruana. Solari elabora una reflexión histórica de la profesión, los aspectos biográficos de Bentín, selecciona y clasifica las obras que presenta con una descripción o memoria que acompaña con gráficos y fotografías. El documento es de lectura ágil, breve, amena y fácil de entender. La entrevista es crucial en este aspecto.

Manuel Ruiz en *Vivienda Colectiva en Lima (1535-1940)* delimita su trabajo a los antecedentes inmediatos a la vivienda colectiva del siglo XX y deslinda de la vertiente prehispánica y colonial.

Un estudio más profundo de los antecedentes nos llevaría a revisar las dos vertientes que incidieron en las primeras obras arquitectónicas virreinales en materia de vivienda colectiva: la importada por los españoles,... y por otro lado, los edificios prehispánicos en donde encontramos similitudes de conformación con las kanchas incaicas. Debido a los alcances del presente trabajo, limitaremos esta interesante búsqueda para dedicarnos al conocimiento y análisis de los referentes más inmediatos en tiempo y características relacionados con las viviendas colectivas de inicios del siglo XX. (Ruiz, 2001, p. 101)

Para llegar a ello plantea su trabajo mediante una aproximación histórica a la vida cotidiana de la sociedad limeña.

La mayor parte de las escasas referencias que se tienen sobre la vivienda de uso colectivo durante el período virreinal, son producto de la verificación in situ de edificios existentes por documentos y relatos adjuntos a descripciones de otros edificios de mayor importancia y, también, por la mención de hechos y situaciones que involucran el entorno social y económico al cual va dirigida, lo que implica un conocimiento y manejo de variables que trascienden el mero hecho físico. De este modo intentaremos aproximarnos a las condiciones de vida de la sociedad en sus diversos estratos y, para nuestro caso, qué tipo de edificaciones se utilizaron.

La acción de los grupos de mayor poder (la elite hispana y criolla así como el clero) durante el proceso de dominación y consolidación colonial determinó, entre otros asuntos, las pautas de ocupación de suelo en el campo y las ciudades, con lo que fueron quedando definidos territorios y usuarios. Las reducciones son una cabal muestra de estos afanes de control y delimitación de espacios, en este caso de la etnia indígena. (Ruiz, 2001, p. 101)

La quinta fue una de las tipologías que se usó de manera frecuente en la arquitectura moderna para resolver el problema de la vivienda, ya sea de uno u otro sector social. Esta tipología que se conformaba por unidades de vivienda unifamiliares con el tiempo dio lugar a una versión extremadamente utilitaria y deformada: la quinta de multifamiliares a fines del siglo XX. En este caso, Manuel Ruiz (2001) muestra que los planteamientos del Movimiento Moderno no fueron tan originales como parecieron.

La revolución arquitectónica que en vivienda colectiva significó la Unidad Vecinal N° 3 en Lima y la obra siguiente auspiciada por los preceptos del Movimiento Moderno y los CIAM, hizo olvidar todo una serie de

planteamientos y experiencias anteriores, pensando algunos que el problema de la habitación recién entraba en discusión a partir de la década de 1940 con los planes de las unidades vecinales. En este recorrido cronológico y tipológico, no hemos si no comprobado que el tema era ya de larga data, con ejemplos de auténtica inspiración local, así como también existieron modelos foráneos que se instalan en la ciudad sin mayor referencia y que el tiempo y la ciudad van adecuando a su perfil y necesidades... Muchos de los casos revisados sirvieron de base a planteamientos siguientes; algunas tipologías y ejemplos locales ocultamente inspiraron también proyectos cuya pureza moderna era sólo un manifiesto. Toda esta arquitectura de la vivienda en comunidad también es parte de la historia de nuestra arquitectura; otorguémosle el justo valor que le cupo dentro del continuo proceso de construcción de la ciudad de Lima. (pp. 121-122)

El haber accedido a fuentes documentales primarias en los archivos de la Beneficencia Pública de Lima, permitieron a Manuel Ruiz tener una versión veraz de lo que hizo esta institución en materia de vivienda, la cual diríamos fue una de sus principales actividades. Este aspecto fue completado con referencias de los primeros años de la colonia, deslindando por el momento su compromiso de tratar la vivienda prehispánica (Figura 15).

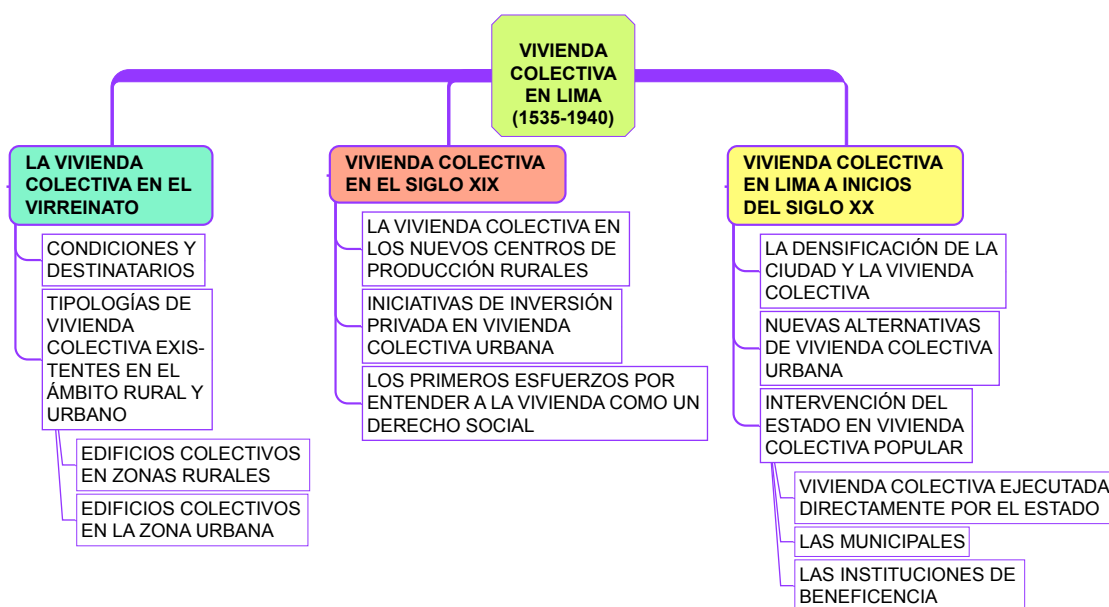


Figura 15. Vivienda colectiva en Lima (1535-1940).

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Ruiz, 2001, pp. 101-122.

Su discurso lo organiza alrededor de tres componentes: la vivienda colectiva en el virreinato; la vivienda colectiva en el siglo XIX; y la vivienda colectiva en Lima a inicios del siglo XX. Distingue entre ámbito rural y urbano para los dos primeros períodos y a la intervención del Estado en los inicios del siglo XX.

Juan Carlos Doblado, por su parte, ha sido claramente identificado en el prólogo que le preparara José García Bryce:

Dada la presencia y la significación de la arquitectura, no basta que ella se ejerza como un oficio más. Además de la práctica, la arquitectura exige el estudio, la reflexión, la crítica, tanto como la literatura y las demás artes... Juan Carlos Doblado siente el impulso a esta reflexión y el interés por la crítica, que lo han llevado en diversas oportunidades a escribir sobre arquitectura y a analizar una serie de hechos o sucesos relacionados con su desenvolvimiento reciente en el Perú... (García Bryce, 1990, p. 7)

Y en este cometido, ha incursionado en la historia de la arquitectura peruana. Este libro, que incluye mucho de sus artículos, es completado con una sección de entrevistas para penetrar en el fondo de las ideas de arquitectos peruanos. Sobre este aspecto, comenta García Bryce: "... así como [Doblado se dedica] a explorar a través del diálogo el pensamiento de un grupo de arquitectos peruanos de diferentes generaciones, algunos de ellos radicados fuera del país" (García Bryce, 1990, p. 7) (Figura 16).

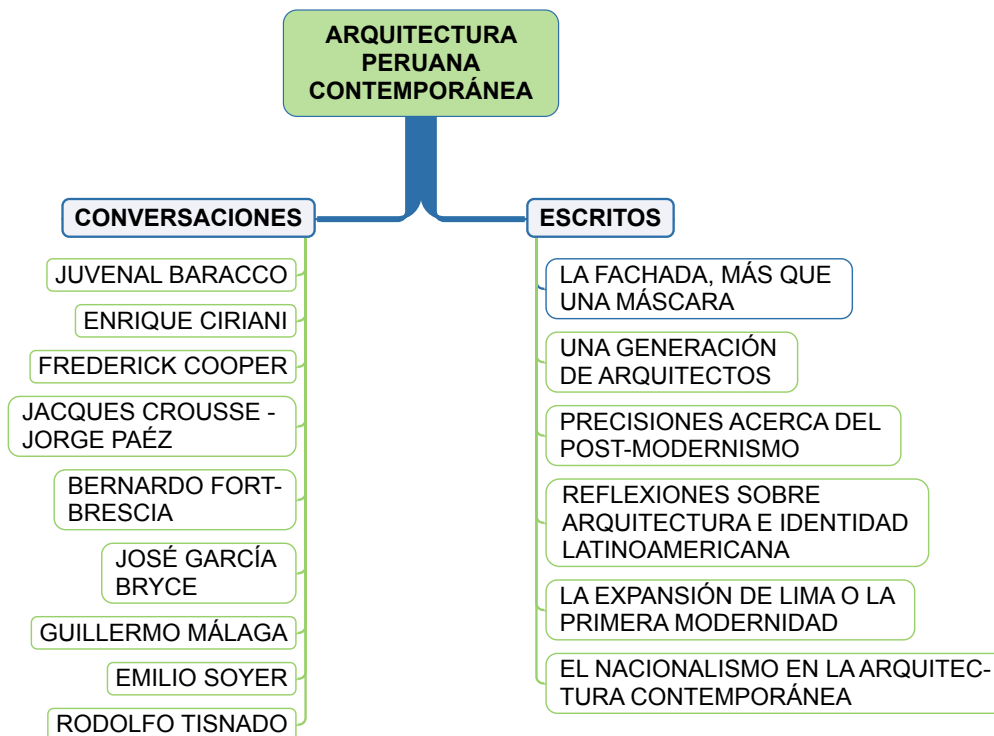


Figura 16. Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de García Bryce, 1990.

Lo que trata Doblado en la primera parte de esta obra es de: “...reinterpretar nuestra historiografía arquitectónica a partir de categorías conceptuales propias, que sin negar los aportes foráneos puedan contribuir desde el campo de la disciplina arquitectónica a la superación de nuestra crisis de identidad cultural” (Doblado, 1990, p. 9). En la segunda parte, es dejar un testimonio importante de arquitectos que han tenido destacada labor proyectual en las décadas del setenta al noventa.

Otro aspecto importante de su método es que entiende “...la crítica y la historia de la arquitectura como un complemento necesario de la labor proyectual” (Doblado, 1990, p. 9).

Los conceptos que aborda en sus páginas son : la modernidad, el problema de la identidad arquitectónica peruana, y la crisis de la arquitectura en el Perú.

Syra Álvarez toma como objeto de estudio la formación en arquitectura en el Perú. Una actividad reciente, en términos estrictamente académicos, si la comparamos con la formación en letras, ciencias médicas o de la misma ingeniería que ya había dado sus primeros pasos en el Perú. Por ello anota un primer período como formación a través de la práctica. Luego viene la formación académica.

Realiza su labor a partir del análisis de planes de estudios, trabajos de alumnos, reseña biográfica de los profesores de la sección desde los primeros años, y las principales obras del período en estudio (Figura 17).

Con la base de la información recibida de otras instituciones la comisión estudió los cursos del plan vigente y planteó cambios. Algunos cursos fueron eliminados, otros se ampliaron y también se plantearon algunos nuevos. Asimismo, se propuso un desarrollo detallado de la enseñanza del dibujo. (Álvarez, 2006, p. 102)

Sobre el trabajo de alumnos dice:

En segundo año los alumnos eran principalmente entrenados en la representación gráfica de los distintos órdenes griegos... Se consideraban ejercicios fundamentales para el arquitecto y le permitían iniciar posteriormente trabajos de creación arquitectónica. Los estudiantes aprendían bajo la guía de Marquina a fijar el papel canson en sus tableros. Para ello mojaban la lámina en agua y la fijaban con cinta adhesiva para que una vez seca, después de un par de horas, estuviera bien templada. (Álvarez, 2006, p. 137-8)

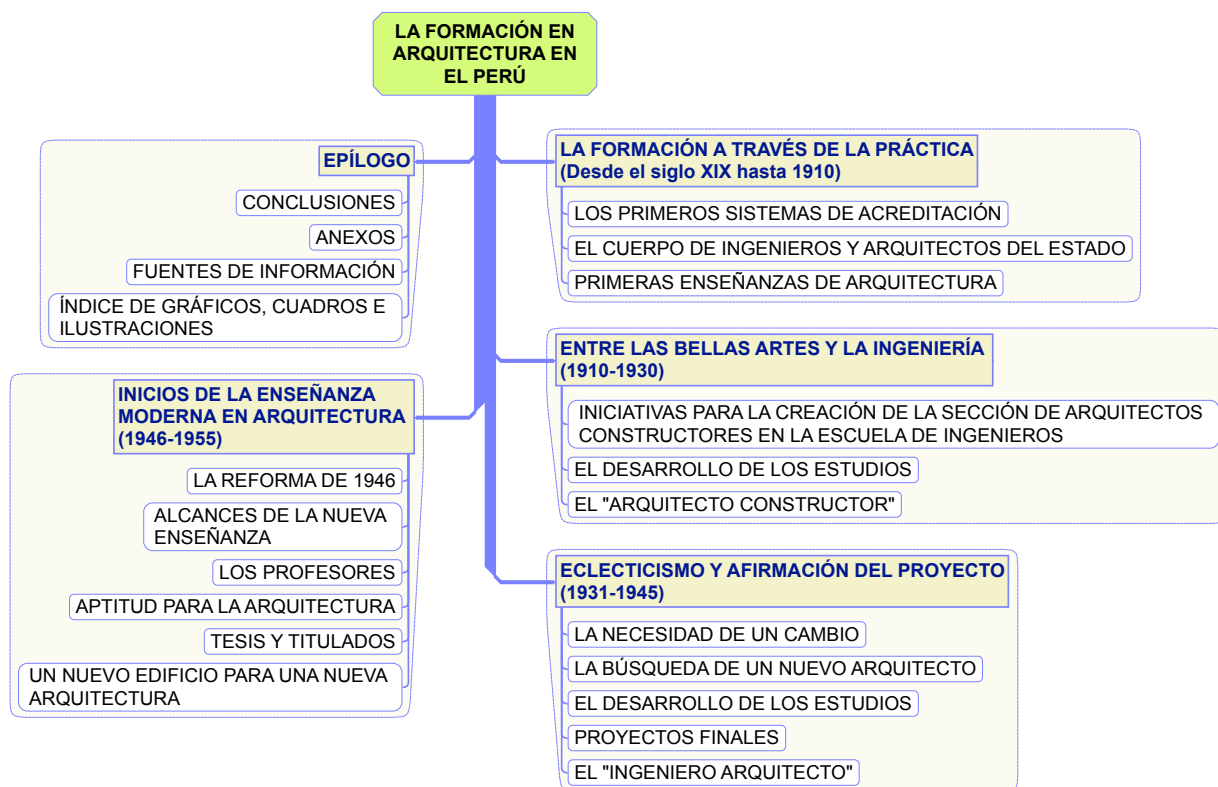


Figura 17. La organización de “La formación en arquitectura en el Perú”.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Álvarez, 2006.

Jiménez y Santiváñez organizan la historia de Rafael Marquina “...con el fin de cubrir este vacío en el conocimiento de nuestra historia” (Jiménez & Santibáñez, 2005, p. 11). Y la estructuran con una sección biográfica; las actividades docente, institucional y profesional; y sus obras en tres períodos. Primero plantean el momento histórico a modo de ubicación en el tiempo. La información fue recopilada en los archivos de las instituciones donde Rafael Marquina desarrolló su labor profesional. Con esta información se establece una relación con su obra. Nótese que en el análisis que realizan los autores sobre la obra de Marquina, el objeto de estudio recae sobre el objeto arquitectónico, que de por sí es una tendencia muy arraigada en la historiografía de la arquitectura. Dicen los autores (Figura 18):

Se tuvo como punto de partida la investigación de la historia y los aspectos generales de la época, los cuales nos permiten ubicarnos cronológicamente, con el fin de abordar el tema desde su propio momento histórico. La recopilación de información concerniente al tema se planteó desde las instituciones públicas en las cuales Marquina se desarrolló profesionalmente. A partir de este reconocimiento, se plantea el acercamiento a su vida y obra. Los aspectos biográficos (fundamentalmente, su labor pública) se desarrollan a la par con la coyuntura histórica, valorándose su labor institucional y docente. Su obra como proyectista se aborda analizando el objeto arquitectónico, haciendo énfasis en su impacto en la ciudad. Lo primero nos permitirá definir el perfil de Rafael Marquina como persona y hombre público, así como comprender su aporte desde la perspectiva de su propio tiempo. Lo segundo nos llevará a reconocer al arquitecto a partir del encuentro y la valoración de sus obras. Este encuentro personal con la obra de uno de los máximos exponentes de su tiempo, nos llevará finalmente a la reflexión en torno a este período, uno de los más fructíferos y logrados de la historia de nuestra arquitectura. (Jiménez & Santibáñez, 2005, p. 11)

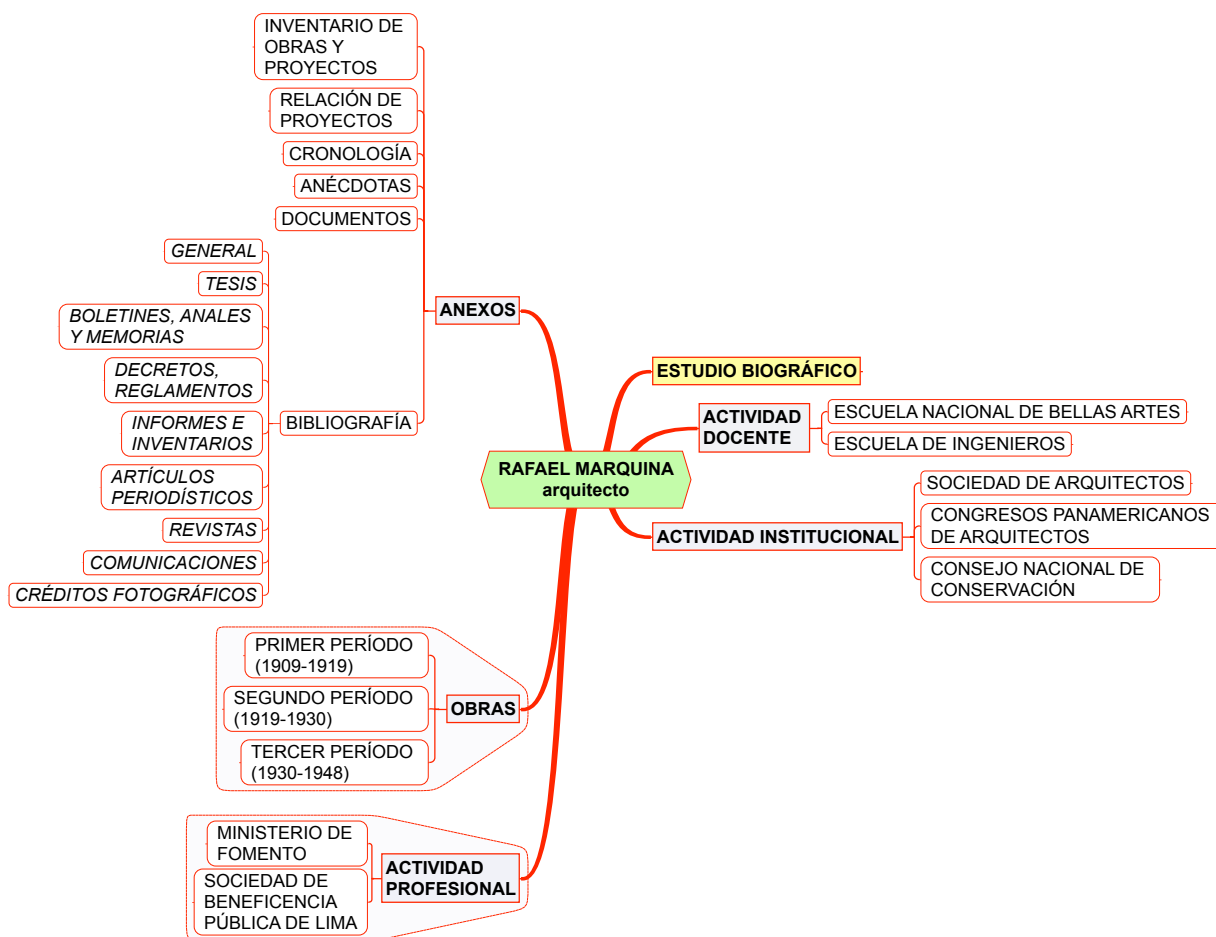


Figura 18. Rafael Marquina Arquitecto.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Jiménez y Santibáñez, 2005.

Elio Martuccelli plantea un método que toma dos caminos o vertientes: la perspectiva socio-histórica y la del análisis del hecho arquitectónico. En este sentido, espera una reflexión sobre la evolución de la arquitectura en el lugar geográfico: Lima.

El objetivo general de la investigación es presentar una visión de la arquitectura limeña a través del análisis de dos niveles esenciales. Por un lado, y desde una perspectiva marcadamente socio-histórica, nos interesa poner de relieve los contornos de reflexión que sobre la identidad nacional son observables en la arquitectura limeña. Es lo que denominamos el problema de la conciencia arquitectónica. Por otro lado, y desde una perspectiva de análisis del hecho arquitectónico propiamente dicho, nos abocaremos a presentar sus principales dimensiones y a través de la evolución de éstas dar cuenta de la historia de la arquitectura limeña... En otros términos, se trata de lograr una reflexión sobre la evolución de la arquitectura en Lima que no se limite a una mera enumeración cronológica de obras y de estilos arquitectónicos. (Martuccelli, 2000, pp. 13-14)

Divide el texto en cuatro secciones: 1) La interpretación del hecho arquitectónico; 2) La arquitectura y la inquietud nacional; 3) La arquitectura y el proyecto modernizador; y 4) La arquitectura y el desborde urbano. En esta última sección incorpora las reflexiones finales y luego presenta los anexos que están compuestos de un índice onomástico, bibliografía, índice de ilustraciones y agradecimientos.

Sobre la historiografía de la arquitectura contemporánea en el Perú, y como se ha indicado en secciones anteriores, Martuccelli plantea un primer antecedente historiográfico, el cual está caracterizado por "...un enfoque esencialmente descriptivo de edificios singulares y... una visión tradicional y formalista de nuestra historia" (Martuccelli, 2000, p. 24). Y a continuación agrega sobre el segundo antecedente: "La otra manera de leer los sucesos... insiste en las dimensiones sociales de la obra arquitectónica, subrayando todo lo que ésta debe al contexto político y económico..." (Martuccelli, 2000, p. 24) (Figura 19).

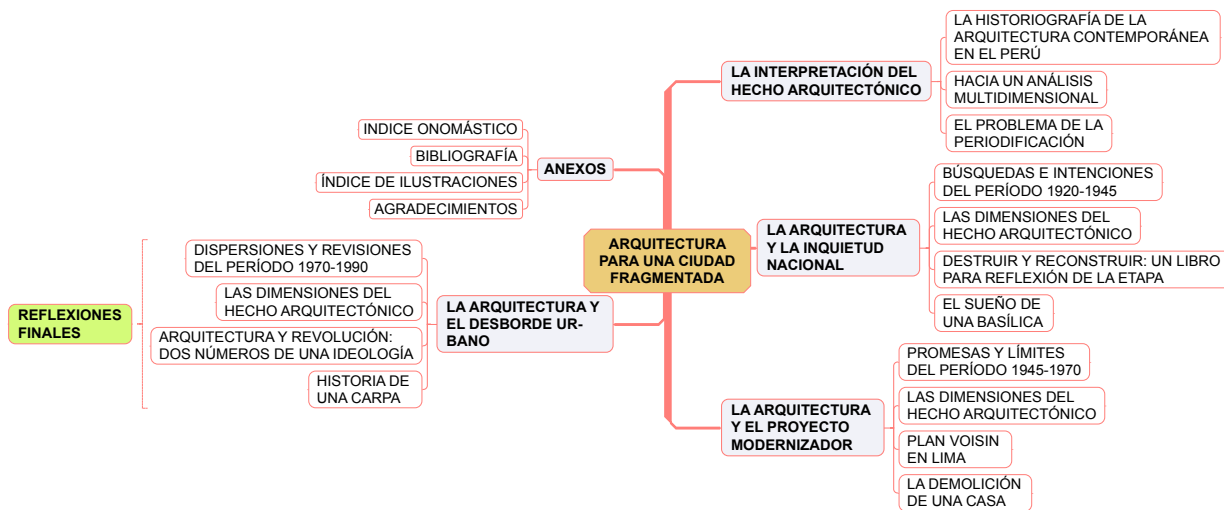


Figura 19. Arquitectura para una ciudad fragmentada.
Fuente: Elaboración propia sobre la base de Martuccelli, 2000.

Distingue tres etapas de la arquitectura limeña y describe las características de cada una de ellas:

La primera de ellas, que va de 1920 a 1945, está marcada, en lo esencial, por la búsqueda de una “arquitectura peruana” desde Lima, de una arquitectura capaz de participar a la redefinición de la peruanidad...

El segundo período que se extiende desde 1945 hasta 1970, está marcado por la fuerte impronta de la que tal vez haya sido la sola “verdadera” escuela arquitectónica en el Perú del siglo XX, a saber, la tradición moderna...

En fin, la tercera etapa que va de 1970 a 1990, está marcada por la invasión descontrolada del contexto urbano en el seno de la producción arquitectónica. Lima se convierte más que nunca en un reflejo en miniatura de las tensiones culturales y sociales, y de las distancias económicas y étnicas, que atraviesan al Perú. La arquitectura del período será, entonces, tremendamente dispersa... (Martuccelli, 2000, pp. 50-51)

Víctor Mejía organiza el libro en siete capítulos, desde los primeros espacios del cine hasta la aparición de los multicines. Cubre un extenso período que va desde 1897 hasta la primera década del siglo XXI, 2007, un abanico de 110 años. Indudablemente que la arquitectura que encuentra va desde los primeros galpones techados, pasa por la arquitectura de la Beaux Arts hasta la arquitectura premoderna, moderna y posindustrial. El estudio cubre entonces tipologías y estilos diversos (Figura 20).



Figura 20. Ilusiones a oscuras, cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines 1897-2007.
Fuente: Elaboración propia sobre la base de Mejía, 2007.

Cabe la denominación de una investigación histórica planteada desde la tipología: la sala cinematográfica y la evolución de esta en Lima.

...en los seis primeros capítulos se sigue una estructura cronológica lineal que va desde fines del siglo XIX hasta el día de hoy, inicios del XXI. En este recorrido temporal la periodización aplicada para diferenciar etapas ha sido desarrollada desde la tipología, es decir, basándose en los hechos arquitectónicos relacionados a las salas de cine limeñas. (Mejía, 2007, p. 26)

Deja de lado los factores sociales y los estilos arquitectónicos. En cambio, renueva la temática sobre la historia de la arquitectura. Lógicamente en el período estudiado también se supera la época en que se manifiesta la modernidad en el Perú.

Cabe mencionar, en tercer lugar, que si bien hay consideraciones de carácter social y estilístico a lo largo del libro, estas no han sido determinantes para definir períodos, ya que al ser el estudio específico de una tipología, esta propia especificidad ha generado más factores a tomar en cuenta. (Mejía, 2007, p. 27)

Estamos frente a una historia de la arquitectura con características propias de esta generación. Trasciende a lo que sucede en la ciudad, en el arte cinematográfico y en el contexto histórico social.

El libro es, por lo pronto, el acercamiento de un profesional que no se limita estrictamente a los suyos, sino que intenta cubrir otros aspectos y dimensiones relacionados. Están presentes el contexto histórico social, las transformaciones urbanas en el centro de la ciudad y en sus alrededores –cada vez más extendidos–, las innovaciones tecnológicas, la evolución de la industria cinematográfica y, de manera muy especial, el carácter de espectáculo público que el cine adquiere desde temprano y en función del cual se conciben y edifican las salas y sus particularidades exteriores e interiores. (León Frías, 2007, p. 11)

Tomar la arquitectura además de monumento como documento para analizar la ciudad es una forma diferente de hacer historia, donde se llega a ver lo subjetivo de la sociedad, sus imaginarios y sensaciones.

...hacer una revisión de las salas de cine de Lima es también una forma de revisar lo que sucedió con nuestra ciudad durante el siglo XX. Y es que así como la ciudad no solo está conformada de arquitectura, sino también de sociedad, la sociedad no está formada solo por individuos, sino también por todas las cosas que influyen en cada uno de ellos, lo racional y lo pasional, lo práctico y lo utópico, la realidad y las ilusiones. (Mejía, 2007, p. 22)

Un libro que al igual que otros de su tipo no deja de lado la crítica. “Este es un libro que, si bien presenta un primer nivel de revisión histórica, intenta ser sobre todo el análisis arquitectónico y teórico de una tipología, sin dejar de lado en algunos pasajes la crítica y la opinión personal” (Mejía, 2007, p. 26).

3.4 LAS TÉCNICAS

Cuando se habla de técnicas de investigación

...es obligado no olvidar la relación estrecha, necesaria e insustituible, que liga siempre en una disciplina la teoría, el método y las técnicas. Por ello, rara vez se habla de técnicas de investigación sin establecer primero esa clara jerarquización entre lo conceptual, los presupuestos del método y las habilidades de las técnicas. (Aróstegui, 2001, p. 399)

Para tener una referencia se puede clasificar las técnicas en dos grupos (Figura 21).

La clasificación de las técnicas es posible en función de criterios diversos, de forma que es poco probable encontrar una clasificación única y generalmente aceptada. Se admite, desde luego, que el criterio más primario es aquel que las divide en técnicas *cuantitativas* y técnicas *cuantitativas*. Para distinguirlas con algún rigor, es necesario además no confundir lo que son técnicas normales de “cuantificación” con presupuestos metodológicos “cuantitativistas” que son dos cuestiones distintas. (Aróstegui, 2001, p. 401)

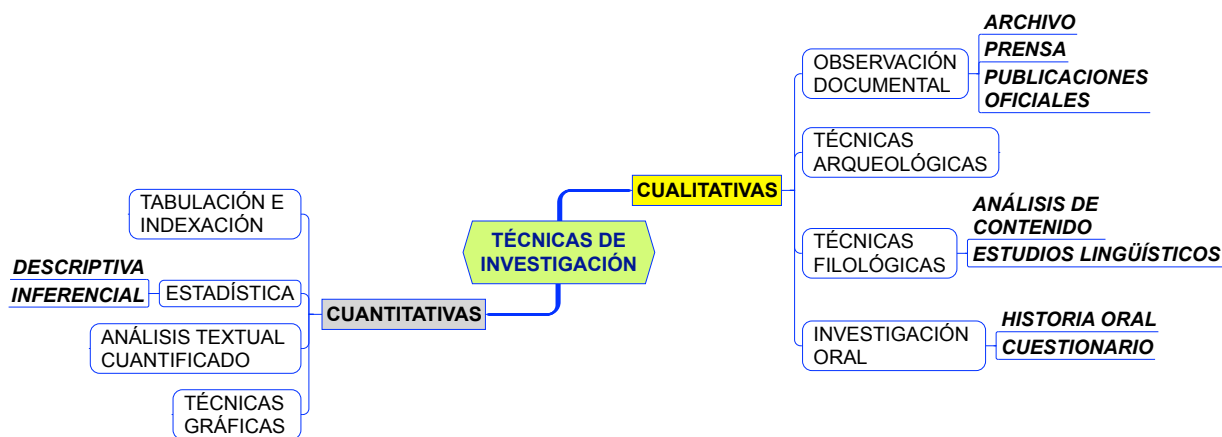


Figura 21. Clasificación de las técnicas de investigación según Aróstegui.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Aróstegui, 2001, p. 402.

Según Aróstegui:

Las *técnicas cualitativas* [cursivas añadidas] son aquellas que trabajan con datos no expresados en forma numérica, es decir, con conceptos agrupables en clases pero no susceptibles de adquirir valores mensurables numéricamente. La *medida numérica* [cursivas añadidas] es, pues, la clave de la distinción entre unas y otras técnicas, pero no es una distinción absoluta. Las *técnicas cuantitativas* [cursivas añadidas] son aquellas que operan con conceptos susceptibles de tomar diversos valores o magnitudes que pueden expresarse como serie numérica. Esos conceptos son los que normalmente se llaman variables. La técnica que opera con datos cuantificados por excelencia es la *estadística* [cursivas añadidas]. (Aróstegui, 2001, p. 401).

Según el tipo de observación las técnicas pueden ser de *observación documental* o de *observación directa*, que es otro manera posible de clasificar las técnicas. Dentro de cada uno de tales grupos aparecerían las cualitativas y las cuantitativas, y aún otras distinciones más, según el carácter y objetivo de cada una.

Las *técnicas de observación documental* [cursivas añadidas], como su nombre indica, serían las aplicables al estudio de los ‘documentos’, hoy día de muy diversos tipos y sobre soportes variados, con la peculiaridad de que siempre nos darían una observación mediata de la realidad. Documentos escritos –de archivo, publicaciones oficiales periódicas o no, libros, folletos, opúsculos diversos, prensa, etc.–, o documentos visuales o sonoros, serían los tipos fundamentales. (Aróstegui, 2001, p. 402).

De otro lado:

Las *técnicas de observación directa* [cursivas añadidas] serían aquellas de las que en líneas generales podemos decir que construyen ellas mismas los documentos. Son las técnicas de muestreo, entrevista, encuesta, tests, observación participante o la más moderna de intervención sociológica. Estas técnicas podrían agruparse en un doble tipo: observación directa extensiva –muestreo, cuestionario repartido, encuestas– o intensiva –tests, entrevistas, intervención u observación participante– según, justamente, el mayor o menor grado de intervención del investigador en la preparación de la documentación (Aróstegui, 2001, pp. 402-403).

Según la clasificación que establece Aróstegui, una de las técnicas más comunes dentro de las técnicas cualitativas, subgrupo filológicas, es el *análisis de contenido*.

El *análisis de contenido* (AC) es una técnica antigua, pero desarrollada hoy sobre bases mucho más sofisticadas, que resulta esencial en el análisis cualitativo de datos. Se trata de una técnica basada en el análisis del lenguaje, pero cuyo objetivo no es conocer éste en sí mismo sino “inferir” alguna otra realidad distinta a través de él. El AC fue definido por B. Berelson como una “técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación”. Una definición más completa hoy es la que establece que es “un conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendente a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de estos mensajes. (Aróstegui, 2001, p. 408)

Asimismo, siguiendo con la clasificación del mismo autor, dentro de las *técnicas cualitativas* está la *investigación oral*, siendo la historia oral la más frecuente.

La “historia oral” (HO) es una actividad historiográfica que comprende dos cosas distintas que sus propios cultivadores distinguen y que es preciso mantener separadas conceptualmente. La HO es de una parte “un acceso a lo histórico” que supone un determinado tipo de fuentes, los testimonios orales, y un determinado método de trabajo para obtenerlos, para hacer un discurso histórico, sin embargo, del mismo tipo del hecho con otras fuentes y método. En este sentido la *historia oral* sería una técnica cualitativa practicada con un cierto tipo de fuentes, las orales. (Aróstegui, 2001, p. 413)

Según detalla el mismo autor, la encuesta oral es el elemento básico de esta técnica (Aróstegui, 2001).

3.4.1 GENERACIÓN FORMATIVA

La generación formativa recurrió a las técnicas cualitativas y a la observación documental de archivo, prensa y publicaciones oficiales. No hubo aplicación de técnicas cuantitativas.

Héctor Velarde (1946) establece una periodización en tres partes: arquitectura prehispánica (período preincaico e incaico); arquitectura colonial; y arquitectura republicana (primer siglo de la Independencia y época actual). El discurso se organiza alrededor de estos tres períodos y se acompaña con un anexo fotográfico siguiendo este mismo criterio. La primera parte se subdivide en dos subperíodos: preincaico e incaico. En cambio la arquitectura colonial la estudia por departamentos (ocho) y la parte republicana gira solo en torno a Lima.

En la sección de ilustraciones, la arquitectura colonial, que es más extensa, es mostrada en diversas tipologías tales como iglesias, conventos, balcones, interiores, exteriores, portadas, haciendas y residencias. En la arquitectura republicana se muestra la tipología religiosa, urbana, institucional y residencial. En cambio es ausente la clasificación tipológica en la arquitectura prehispánica.

En su discurso considera seis factores que actúan en la formación de una arquitectura: el geográfico, el climatológico, el geológico, el religioso, el social y el histórico (Velarde, 1946).

Emilio Harth-Terré sostiene un planteamiento singular sobre la historiografía de la arquitectura peruana. En un extenso artículo publicado en la revista *El Arquitecto Peruano* titulado Una Historia de la Arquitectura en el Perú plantea la tarea para el historiador y hace un breve tratado sobre la arquitectura en el Perú. Dice al respecto:

Una Historia de la Arquitectura Peruana puede ser la descripción de los monumentos que desde los pretéritos tiempos hasta nuestros días aparecen en sus sociedades urbanas; pero debe de ser igualmente, y paralelamente con la crítica y la explicación del medio artístico en su creación espacial, la del imperativo formal que promovió a esa sociedad a las creaciones monumentales para que sirva de sólido fondo a las perspectivas de cada presente venidero... Esto es en su fondo, el propósito que debe de perseguir un historiador de la arquitectura del pasado. (Harth-Terré, 1963, p. 1)

Siguiendo un orden estrictamente cronológico va describiendo los antecedentes del movimiento moderno arquitectónico en el Perú.

La tradición hispana vuelta americana con el transcurrir de cuatro siglos encuentra en algunos artistas campo amplio para florecimientos con algún vigor de carácter nacional. El “neoperuano” que introduce Piqueras Cotoí en el edificio de la Escuela de Bellas Artes, y el “neocolonial” de Sahut, son esfuerzos en los que campea el deseo de valorar nuestra ideosincracia. (Harth-Terré, 1963, p. 5)

Sobre la arquitectura contemporánea sostiene: “En los tiempos actuales hay un marcado eclecticismo; la influencia norteamericana del edificio elevado se hace sentir con serio prejuicio en el conjunto urbano de alguna de nuestras ciudades... Se olvida el amenazador sismo” (Harth-Terré, 1963, p. 5).

Asimismo sobre la modernidad acota: “El panorama de la buena modernidad en la Arquitectura Peruana se orienta con dos fines: valorando la calidad humana y aprovechando la eficiencia tecnológica en el gran marco de nuestra tradición espacial” (Harth-Terré, 1963, p. 5).

En síntesis, Harth-Terré a pesar de no tener una historia de la arquitectura moderna, a través de diversos artículos, como el analizado, se acerca a la historiografía moderna. Llega a determinar la tarea del historiador de la arquitectura en el Perú y hace un recuento de la arquitectura peruana basada en lo estilístico, constructivo y tectónico.

El siglo XIX es incierto y titubeante. La provincia permanece impermeable al impacto romántico y liberal. Solamente Lima –y en una que otra ciudad de inmediata importancia departamental– se edifican obras nuevas. La riqueza del guano aporta después del primer tercio del siglo un nuevo renacimiento. Se construyen las primeras casas de tres pisos... en lo que imprescindiblemente se ejecuta se descubre la estrechez que conduce a una parvedad estructural, aún cuando en lo decorativo el sentimiento del gusto es difícil de atajar. Pero se va por caminos económicos. Un adorno leñoso se aplica para los antepechos y barandales hasta las cornisas, frontispicios y pilastras. (Harth-Terré, 1963, p. 5)

3.4.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

También recurrió al análisis cualitativo, no hubo una variación respecto a la generación anterior.

Fernando Belaúnde Terry a través de *El Arquitecto Peruano* deja un importante testimonio de la evolución de la arquitectura en el Perú durante todo el tiempo que la revista estuvo en circulación.

Su técnica fue sencilla, sin grandes pretensiones historiográficas, pero con el paso del tiempo la revista adquirió una importancia fundamental en el estudio de la arquitectura moderna en el Perú y sus antecedentes.

La revista tenía una portada que fue desde los edificios incas y coloniales hasta los modernos contemporáneos. El índice no estaba numerado y los artículos los suscribían colegas colaboradores con la revista. Una importante sección se dedicaba a promocionar la obra de arquitectos en la tipología residencial. También la revista fue un importante medio de difusión comercial de nuevos productos de construcción y de un directorio de profesionales y empresas urbanizadoras, así como también otras empresas del rubro.

Fomentó los concursos arquitectónicos y también promocionó los trabajos de alumnos de la flamante Facultad de Arquitectura de la UNI, donde fue el primer decano. El texto de los artículos se ilustraba con excelentes fotografías y eran de fácil lectura, dirigidos a un público mayor que el simplemente especializado.

Luis Miró Quesada Garland escribió numerosos artículos sobre arte y arquitectura. Sobre la historia de la arquitectura moderna en el Perú no se proclamó su vocero, pero sí un testigo de excepción. Como tal fue protagonista del surgimiento de la Agrupación Espacio.

Para Luis Miró Quesada la arquitectura es “espacio en el tiempo”. Este planteamiento se desprende de una identificación plena con los a priori Kantianos del tiempo y el espacio, para analizarlos... como hechos evolutivos. El espacio y el tiempo como elementos en ininterrumpida fluidez dan “significado a todos los procesos que se dan fuera de la propia intimidad del ser”. El hombre ha hecho un espacio en cada tiempo. Y es según su concepción de espacio en cada tiempo que ha podido organizar su vida y las otras manifestaciones como arte y la arquitectura. Por ello, Luis Miró Quesada, hace suyo el planteamiento de Spengler por el cual se asume que la arquitectura deviene –entre las artes plásticas– el hecho que mejor define, capta y concreta “el espacio en consonancia con su momento; cual eco de la concepción del espacio en el tiempo”. (Ludeña, 1997, p. 45)

Sobre la influencia del pensamiento idealista en la historia de la arquitectura peruana del siglo XX sostiene Ludeña:

...con Luis Miró Quesada y a partir de este ensayo, se instala definitivamente en el Perú aquella tradición del pensamiento arquitectónico sustentada en la idea de arquitectura asumida como una manifestación de “Arte Total” y como un hecho producto de la pura subjetividad creadora y desprovista de todo referente histórico-social. (1997, p. 47)

Miró Quesada (1987) en *Testimonio y Reflexiones: Inicios de la Arquitectura Moderna en Lima* hace un recuento de la arquitectura moderna en Lima, tomando como puntos importantes: los inicios en el Perú, la enseñanza de la arquitectura moderna con un nuevo programa de estudios en la Escuela de Ingenieros, el surgimiento de la Agrupación Espacio, la fundación del Instituto de Urbanismo del Perú, la creación de la Corporación de la Vivienda en el Ministerio de Fomento y Obras Públicas, la realización en Lima del Congreso Panamericano de Arquitectos y la institución de los concursos arquitectónicos en el año 1946. Los resultados fueron los primeros ejemplos de la arquitectura moderna en el país: la casa Huiracocha, la Junta de Obras de El Callao, y las primeras realizaciones modernas tales como el edificio de departamentos de la calle Guzmán Blanco, del arquitecto Manuel Villarán, galardonado con el premio Chavín, la Clínica Mater Admirabilis del arquitecto Agurto, la Residencia de Luis D’Onofrio, del arquitecto Bianco, los departamentos de la calle Roma, del arquitecto Cron, la Colonia Vacacional de Huampaní del arquitecto Agurto, el Departamento de Arquitectura del arquitecto Bianco, entre otros. El testimonio es una forma de hacer historia y ese es el legado de Miró Quesada. Sus fuentes son en consecuencia extraídas de su propia experiencia (Figura 22).



Figura 22. Testimonio y reflexiones: inicios de la arquitectura moderna en Lima.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Miró Quesada, 1987.

Sobre los períodos de estudio que plantea se puede distinguir una fase teorizante, luego una fase de los proyectos emblemáticos y finalmente la fase de las primeras realizaciones modernas en todos los campos y

niveles de la arquitectura, es decir, cuando el estilo moderno se comenzó a generalizar. Habría que entender primero lo que es arquitectura seudomoderna según Miró Quesada:

Yo aplico el término de seudomoderno a toda construcción que por no tener techos a dos aguas, tejas, balaustradas, frontones o cualquier otro elemento de arquitectura regional o tradicional, pudiera, como sucede en la realidad, ser tildada de moderna, sin serlo. (Miró Quesada, 1945, p. 225)

Esta peculiar manera de periodizar la historia de la arquitectura que va por descubrir una secuencia indicativa, muestra el carácter moderno de su propuesta historiográfica y que refiere a su aparición en el escenario arquitectónico peruano. Una fase teórica, los proyectos emblemáticos y la generalización del estilo.

Compartimentalizar [sic] cronológicamente la historia en términos precisos siempre es inseguro, pero ordenarla en secuencias indicativas, aclara el panorama. Precisión hecha, podría aventurar que el proceso de los inicios de la arquitectura moderna en el Perú, podría dividirse en una primera fase, durante el principio de los cuarenta, en que se desarrolla una labor teorizante. A mitades de esa década se comienzan a producir los primeros diseños de arquitectura moderna en condición de proyectos; prontamente, entre los años 46, 47 y 48 se dan los primeros ejemplos, y luego, hasta el año 52, se comienza a hacer, ya, arquitectura moderna en todos los campos, y no como a los comienzos, circunscrita a edificios industriales y/o conjuntos de viviendas colectivas. (Miró Quesada, 1987, p. 47)

José García Bryce (1982) en *La Arquitectura en el Virreinato y la República* hace una separación entre ambos períodos por sistemas políticos de gobierno y los lleva a la arquitectura. Y es que descubre una aparente relación entre sistemas políticos y arquitectura. Si se focaliza la visión de la arquitectura durante la República, que es el período más cercano a este estudio, se puede ver que inicia el discurso a fines del siglo XIX y específicamente con el tema de la casa rancho, que tanto énfasis puso en sus clases de arquitectura peruana. También destaca la arquitectura de fines del siglo XIX realizada fuera de Lima y hace un análisis estilístico desde 1880 a 1920 y de 1920 a 1945, para llegar a la arquitectura moderna antes de 1945 y después de 1945. Sin duda, existen dos puntos importantes en la cronología de García Bryce, 1920 (Leguía) y 1945 (Segunda Guerra Mundial) (Figura 23).

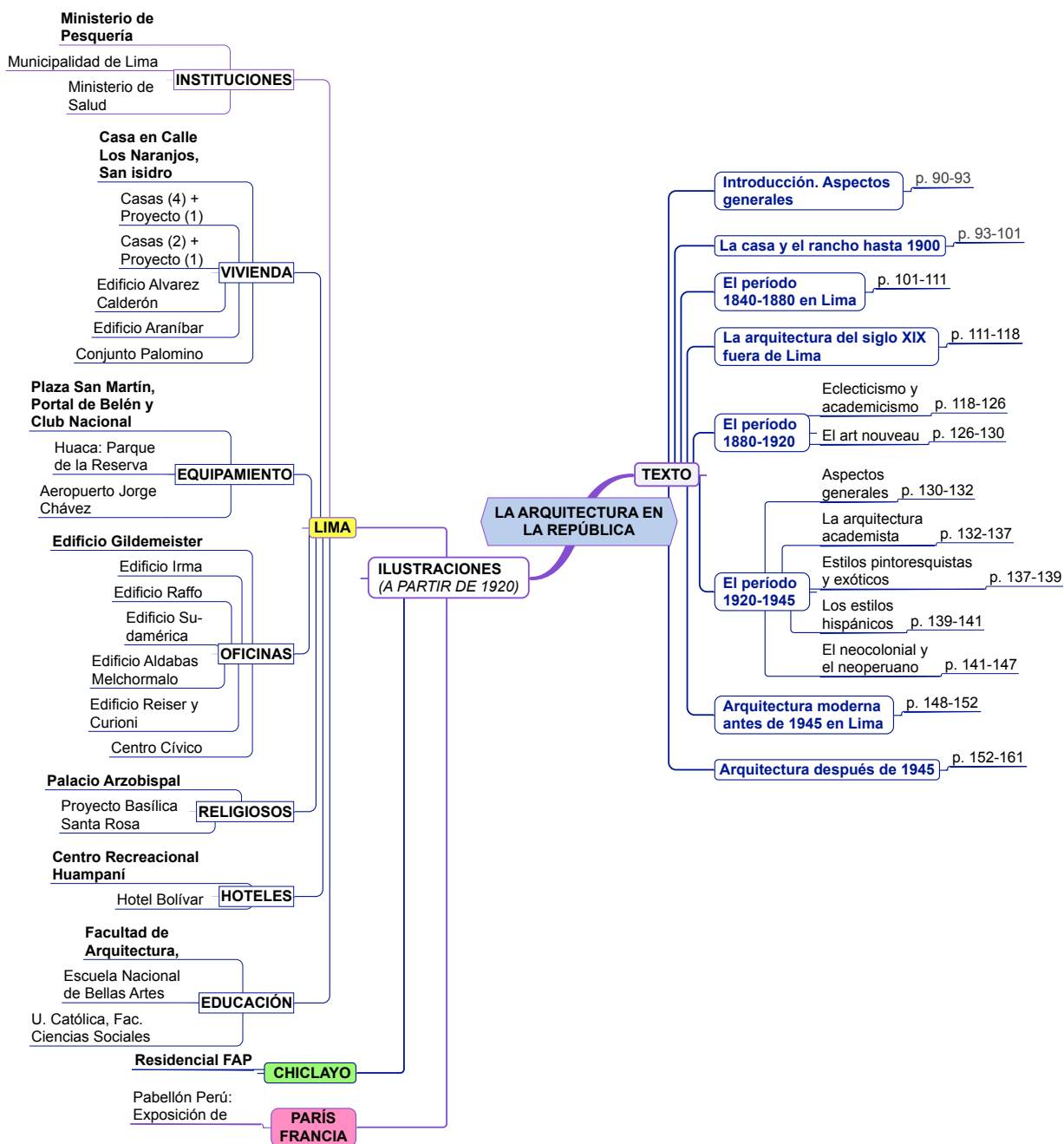


Figura 23. La arquitectura en la República.
Fuente: Elaboración propia sobre la base de García Bryce, 1980.

Las ilustraciones las presenta por lugares, siendo la más extensa la de Lima que a su vez la subdivide por tipologías arquitectónicas según el uso: instituciones, vivienda, equipamiento, oficinas, locales religiosos, hoteles y locales educativos. Fuera de Lima presenta la residencial FAP (Fuerza Aérea Perú) y el Pabellón Perú para la Exposición de París.

Sin duda, la aseveración de Fernando Jara es válida para caracterizar la historiografía de García Bryce.

La producción historiográfica de JGB, desarrollada durante los últimos 34 años, constituye por ende, una producción de la cual está ausente la elaboración teórica explícita, mas la cual lleva en sí una propuesta conceptual y metodológica que, manteniéndose la misma desde su primera publicación, gana en profundidad y amplitud con una evolución que culmina en “La Arquitectura en el Virreinato y la República”, que constituye con esto su obra mayor, no sólo en términos cuantitativos sino cualitativos. (1991, p. 98)

José Bentín (1989) tiene una estrategia distinta a los de su generación en el cometido de enfrentar la hagiografía sobre Enrique Seoane Ros. En su estructura se puede apreciar que intercaladamente describe la

vida de Seoane, su formación profesional y las etapas de su producción arquitectónica, con los antecedentes y situación económica, social y política del Perú durante el período de estudio que abarca desde los años 20 al 80 del siglo pasado (Figura 24).

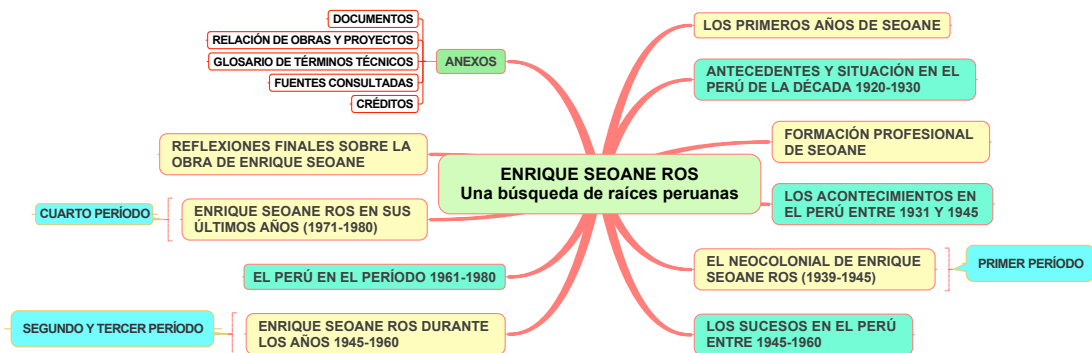


Figura 24. Enrique Seoane Ros: una búsqueda de raíces peruanas. Fuente: Elaboración propia sobre la base de Bentín, 1989.

Las fuentes consultadas las divide en testimonios, bibliografía, revistas y boletines, archivos y planotecas. Todas ellas de singular importancia.

Una parte importante del documento la ocupan las fichas de los proyectos y obras, con datos que van desde la localización, una pequeña reseña o memoria descriptiva, planos de plantas, fachadas, apuntes y fotografías. Es un libro de connotación arquitectónica que va mas allá de la historia de la arquitectura moderna, es un catálogo de obras con información específica para arquitectos.

Ramón Gutiérrez (2002) en *Héctor Velarde*, plantea un marco de referencia que se desarrolla a través de conceptos como *modernidad, verdad, ornamento, regionalismo, tecnología e ideología*. Luego, en su hagiografía relaciona a Velarde con su tiempo y espacio para luego plasmar los conceptos sobre los estilos vigentes en la época de este arquitecto: el academicismo, el racionalismo y el neocolonial. Siguiendo este camino, hace una presentación ilustrada con planos, gráficos y fotografías de estas tres vertientes. Finaliza su presentación con la participación de Velarde en la conservación del patrimonio arquitectónico peruano y la dimensión continental del arquitecto (Figura 25).

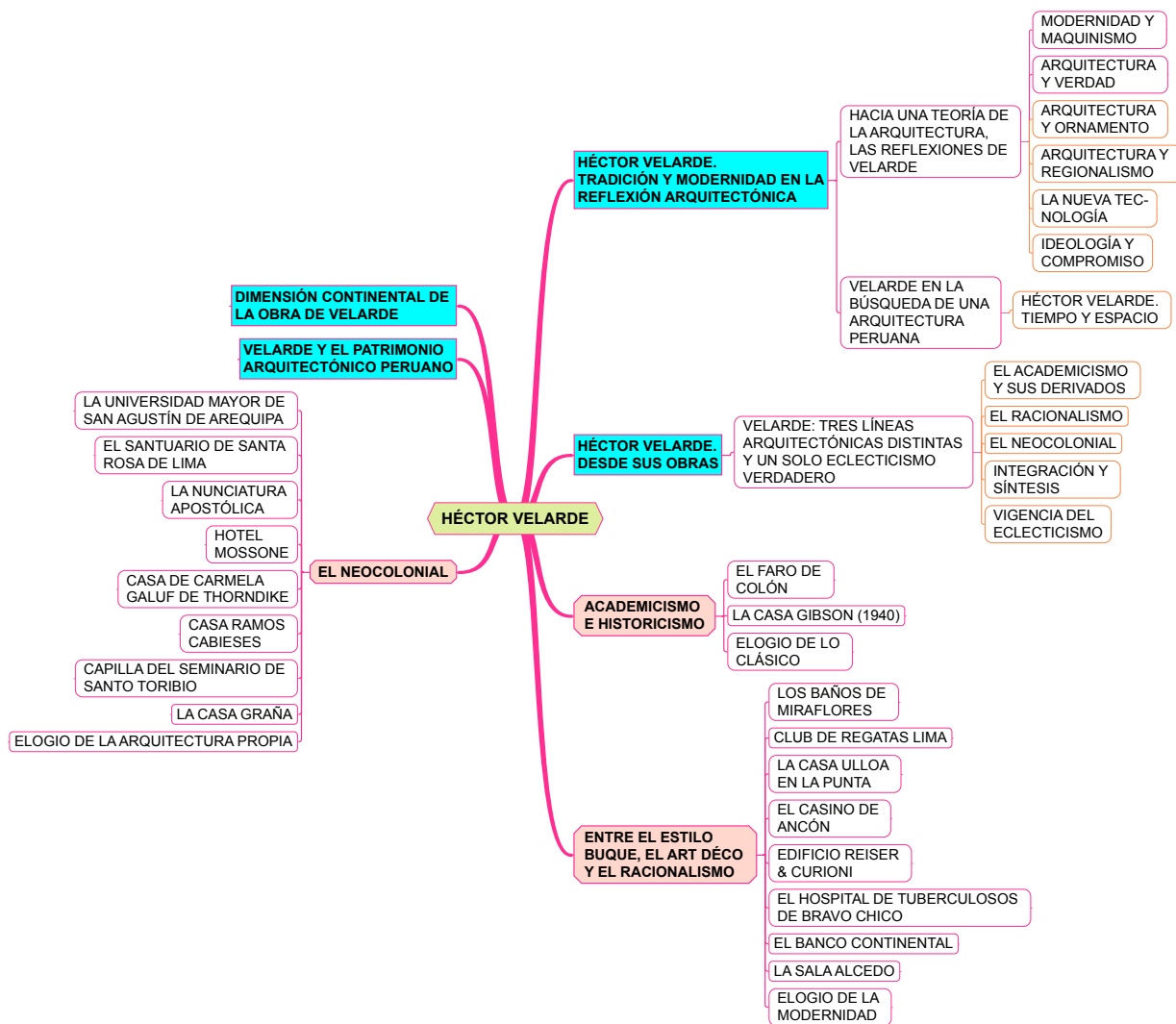


Figura 25. Héctor Velarde.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Gutiérrez, 2002.

3.4.3 GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL

Se emplearon técnicas filológicas como el análisis de contenido y los estudios lingüísticos. También las técnicas antropológicas y de investigación oral como las entrevistas.

Juan Villamón (2004), en *El Art Déco y El Buque en Lima* recurre a las vistas fotográficas y planos como medio de representación gráfica para demostrar sus juicios de valor respecto a dos estilos arquitectónicos que se dieron en Lima alrededor de los años 30. Como objetos de estudio para el artículo expone de forma secuencial la arquitectura *art déco*, el *art déco* en América Latina, el *art déco* en Lima, el funcionalismo, la arquitectura buque en Latinoamérica y la arquitectura buque en Lima. Obras importantes que influyen en su pensamiento son: *Historia de la Arquitectura Contemporánea* de Renato de Fusco y *Otra Arquitectura en América Latina* de Enrique Brown. En relación a la historiografía peruana, *La Arquitectura en el Virreinato y la República* de José García Bryce y *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, Proyectos y Edificios en la Lima del Siglo XX* de Elio Martuccelli.

Aunque no ha sido citada la fuente para las vistas fotográficas, algunas provienen de *El Arquitecto Peruano*, y en su mayoría dan cuenta del estilo buque. Los planos acompañan muy bien al texto. Sobre la arquitectura buque, dice lo siguiente:

...la denominada Arquitectura Buque se desarrolló principalmente en la década del 30. Esta irrumpió en nuestras principales ciudades basada en el uso del concreto, material que se había generalizado y permitía un aligeramiento de la masa; se presentaba además con una notoria ausencia de la ornamentación y un recurrente

uso de la planta libre, visible en las asimetrías, volados y barandas de fierro; lo que llevaría a una mejor zonificación de los edificios y, en especial, a las viviendas. (Villamón, 2004, p. 89)

Luis Rodríguez Cobos (1983), recurre al gráfico para explicar las ideas, al plano urbano y arquitectónico, a los esquemas del tiempo, a la fotografía de exteriores y al cuadro sinóptico. Su fuente de información primaria principal es la revista *El Arquitecto Peruano* y documentos como “Concursos de Proyectos de Arquitectos para obras Públicas y Privadas 1969-1975”, publicado por el Colegio de Arquitectos del Perú (1975) (Figura 26).

La literatura secundaria se caracteriza por tener entre autores más recurrentes a Baltazar Caravedo Molinari con *Burguesía e Industria en el Perú 1933-1945*; Humberto Eco con *La Estructura Ausente – Introducción a la Semiótica*; José García Bryce con *150 años de Arquitectura Peruana*; Nicos Hadjinicolaou con *Histoire de L’Art et Lutte des Classes*; Emilio Harth-Terré con *Análisis de una Arquitectura Peruana Contemporánea*; Luis Miró Quesada con *Los Estilos*; Rodrigo Montoya con *El Objeto de la Antropología en el Perú*; Augusto Ortiz de Zevallos con *Las Ideas Versus las Imágenes: Cuestiones al Debate Arquitectónico Peruano*; Raúl Quiñones Aranda con *La Producción Social del Espacio*; Fredy Rey Velazquez con *Evolución y Significado de la Arquitectura de Lima en el Siglo XX*; Guillermo Rochabrún con *Aspectos Teóricos e Históricos de la Sociedad Peruana*; Luis Rodríguez Cobos con *La Explicación del Espacio: Una Opción Político-Ideológica*; Sebastián Salazar Bondy con *Lima la Horrible*; Roberto Segre con *Diez Años de Arquitectura en Cuba Revolucionaria*; Davis Slater con *El Capitalismo Subdesarrollado y la Organización del Espacio: Perú 1920-1940*; Oswaldo Sunkel y Pedro Paz con *El Subdesarrollo Latinoamericano y la Teoría del Desarrollo*; Héctor Velarde con *Arquitectura Peruana*; y Ernesto Yepes del Castillo con *Perú 1820-1920. Un siglo de Desarrollo Capitalista*.

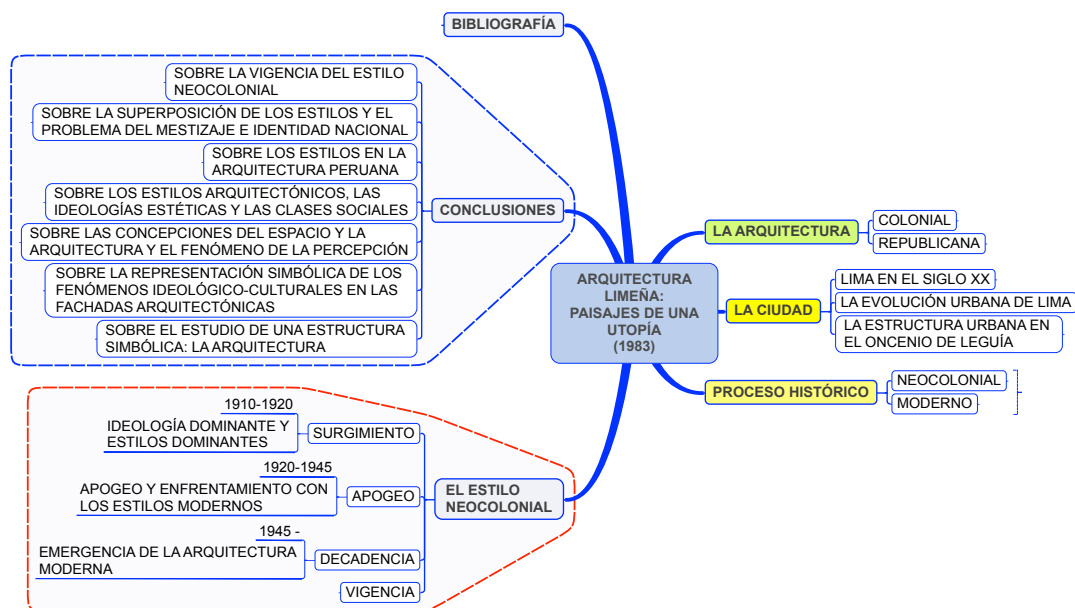


Figura 26. La técnica de exposición en “Arquitectura Limeña: paisajes de una utopía”.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de Rodríguez Cobos, 1983.

Dice sobre la historia de la arquitectura: “La historia de la arquitectura limeña no puede ser sólo una secuencia cronológica de monumentos importantes, debe mostrar necesariamente el contexto social en que ocurre, así como las añoranzas y sueños que encierra” (Rodríguez Cobos, 1983, p. 6). Es una visión de la historia de la arquitectura que se acerca al oficio mismo de la historia y a su finalidad, la de ser comprensiva.

Augusto Ortiz de Zevallos (1979) presenta un artículo de revista especializada. Su texto es breve y en ese sentido se podría asegurar una similitud con la estrategia expositiva de Héctor Velarde. El formato de artículo de revista es diferente al de Rodríguez Cobos que es un libro. Los temas que trata son: sobre lo moderno contra lo neocolonial, sobre ambigüedades foráneas y locales y una breve historia de las obras de Héctor Velarde que se acompañan con ilustraciones. El planteamiento gira alrededor de la modernidad de la arquitectura peruana y su propuesta se funda en una relectura de los proyectos velardianos, para ver en ellos pragmatismo, manejo de la historia como referencia de diseño y conocimiento del oficio.

Contiene unas notas que explican detalladamente las ilustraciones que acompañan al texto, que son planos, fotografías de exteriores, de maquetas y de apuntes.

Su análisis tiene un entroncamiento conceptual con los siguientes autores: Nikolaus Pevsner con *Pioneros del Diseño Moderno*; Hitchcock con *The International Style Twenty Years After*; José García Bryce con *150 años de Arquitectura Peruana*; Manuel Cuadra con *Héctor Velarde Arquitecto*; y Héctor Velarde con *Lima y la Arquitectura Moderna* entre otros.

Pedro Belaúnde Martínez (1994), al igual que Ortiz de Zevallos, presenta el formato de artículo especializado dentro de un texto de varios autores, pero en este caso el planteamiento gira en torno a los conceptos de tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana. Se apoya en fotografías y planos sobre obras peruanas pero que se encuentran, al igual que el texto, referenciadas a obras arquitectónicas emblemáticas como las de Barragán, Salmona o Niemeyer, entre otros no menos conocidos. Su búsqueda es la de una modernidad apropiada con identidad enriquecida por las divergencias y por la creatividad arquitectural latinoamericana, una propuesta histórica de carácter inclusivo de la diversidad.

En las citas recurre a Antonio Toca con *Arquitectura: identidad y modernidad*; Cristián Fernández Cox con *Modernidad apropiada, modernidad revisada, modernidad reencantada*; Francisco García Calderón *Notas de arte peruano*; José García Bryce con *La arquitectura en el Virreinato y la República*; y Fredy Rey con *Evolución y significado de la arquitectura de Lima*. En el contexto de la arquitectura latinoamericana, Hugo Segawa con *Una vanguardia impregnada de tradición: Lucio Costa y la Herencia brasileña*; y Silvia Arango con *Historia de la Arquitectura en Colombia*.

Fernando Jara (1991), realiza un análisis crítico en que trata de concluir acerca del sustento teórico e ideológico del discurso de José García Bryce. Este análisis se basa en la construcción de un marco teórico sobre los conceptos de *historia y arquitectura* y su aplicación al objeto de estudio: la producción historiográfica de José García Bryce. No existe diagrama, gráfico o fotografía alguna en el trabajo de Jara, tampoco un estado de la cuestión sobre el problema que plantea: "...labor insular en un medio de escasa producción historiográfica-arquitectural como el nuestro..." (Jara, 1991, p. 4). La técnica es básicamente documental de análisis de contenido.

Las obras historiográficas de José García Bryce son obviamente las fuentes primarias de su producción que son analizadas. Las fuentes secundarias empleadas por Jara son: Reyner Banham con *Guía de la Arquitectura Moderna*; Hermann Bauer con *Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*; R. G. Collingwood con *Idea de la Historia*; Fernando Checa con *Guía para el estudio de la Historia del Arte*; Renato de Fusco con *La idea de Arquitectura. Historia de la Crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*; Nicos Hadjinicolaou con *Historia del Arte y lucha de clases*; Agnes Heller con *Teoría de la Historia*; López Soria con *Las Lógicas de la Modernidad*; Demetri Porphyrios con *Ensayo sobre un método*; y David Sobrevilla con *Repensando la tradición occidental. Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica*.

El discurso de Manuel Cuadra se desarrolla en forma paralela a la exposición de fotografías, planos de ciudades y plantas de distribución de la arquitectura producida en los países estudiados. Esta sección gráfica va acompañando sincronizadamente al texto y es un elemento que prueba lo que dice el relato. No es un texto por períodos cronológicos y que engloba países, sino que se desarrolla independientemente. Cuadra deja en libertad al lector para que realice sus comparaciones. Realiza un análisis formal desde el concepto de cultura pero a la vez relaciona muy bien la historia general con la historia de la arquitectura.

Cuadra realiza un análisis formal desde la cultura pero a la vez relaciona muy bien la historia general.

A comparación de las tentativas de una arquitectura nacional en la República Aristocrática, las nuevas aproximaciones estaban ahora marcadas por la clase media. Se trataba, por cierto, de una clase media muy alta, sin embargo, mostraba claramente una nueva relación con la cultura, dirigida menos a la representación y más al confort, como no sucedía en el caso de la clase alta tradicional. Los nuevos hábitos de consumo estaban marcados absolutamente por lo estadounidense, a la vez que promovían la diversidad formal y la tendencia a lo pintoresco, sobre todo en los lenguajes formales nacionalistas en la arquitectura de la vivienda. (Cuadra, 2010, p. 71)

En este caso, el autor accede a fuentes primarias en los países estudiados, tanto en las bibliotecas públicas, universidades, facultades de arquitectura, instituciones gremiales de arquitectos, como a través de las entrevistas con los arquitectos autores más prominentes o personas muy cercanas a ellos. La situación chilena de aquella época, merece especial lectura por las implicancias que generó el golpe militar en la enseñanza de la arquitectura, como por ejemplo, el neoliberalismo como ideología política.

En la Universidad Católica, se llevó a cabo un cambio más radical de la enseñanza. La antigua Facultad de Arquitectura en Santiago fue reconvertida a la Escuela de Arquitectura. En el nuevo plan curricular de 1974, aplicable a partir de 1975, se declaraba que la arquitectura era arte, y su fundamento, la filosofía, especialmente el humanismo. Aparte de ello, se enunciaba que el trabajo de diseño en la escuela debía ser

abstracto, no estar relacionado con la realidad. El estudiante debía abstraer su observación de la realidad, para acercarse en libertad al estudio, un estudio que debía agradecer “al carácter del profesor-enseñanza”. (Cuadra, 2010, p. 264)

La técnica empleada por Cuadra es la investigación documental y el análisis del discurso, la visita a los lugares indicados y la entrevista personal a los arquitectos autores en algunos casos o los testimonios de su propia experiencia personal.

José Luis Beingolea, tanto como sus contemporáneos, usa la fotografía y el plano; aunque se deduce en algunos casos que por ser artículos de difusión sus citas no son estrictas o no las hay, situación encontrada en aquellos textos que se han analizado. La crítica es una labor permanente en la obra de Beingolea y los textos tienen una relación estrecha con la historia.

Wiley Ludeña parte de un análisis documental desde fuentes primarias e ilustra sus ideas con gráficos, esquemas, planos y fotografías. El discurso de Ludeña frecuentemente recurre a la filosofía y al pensamiento general. Por ejemplo, sobre la historia del pensamiento arquitectónico peruano sostiene:

La mayoría de los planteamientos, sobre todo aquellos formulados en el marco de la vigencia de la *conciencia arquitectural idealista* [cursivas añadidas], se han constituido no como formas de reflejo objetivo y racional de la arquitectura, sino como formas de una precíptica del diseño dispuesta para normar vía recetas o trucos profesionales un modo específico de proyectar o construir edificios (Ludeña, 1997, pp. 61-62).

¿Qué es la conciencia arquitectural idealista?, también denominado dominio idealista de los arquitectónico, es afirmar que la arquitectura existe como un valor trascendental en un cierto tipo de objetos-edificio y que el arquitecto es el único autor y creador de un objeto arquitectónico (Ludeña, 1997). Frente al dominio idealista de la arquitectura, Ludeña propone el dominio real de la arquitectura donde el sujeto de la creación arquitectónica es siempre un sujeto colectivo.

Y agrega:

En el marco de esta tendencia la teoría de la arquitectura se ha asumido sólo como un conjunto a veces ordenado de principios, ideas y opiniones subjetivas a través de los cuales el teórico no revela sino sus preferencias, fobias o sentimientos personales sobre lo que él cree que debe ser un buen diseño o una buena arquitectura. Posiblemente se trate más de *teorías ideológicas antes que teorías científicas* [cursivas añadidas] sobre la arquitectura, si se admite como *Adam Schaff* [cursivas añadidas] que existen “ciencias ideológicas” (Ludeña, 1997, p. 62).

3.4.4 GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL

Se llegó al análisis filológico y a aplicar las técnicas cuantitativas.

Alvaro González Quijano (1998), en *El alma, el tiempo, las cosas: reflexiones en torno a la modernidad* estructura su discurso en tres partes, la que más atañe a este estudio corresponde a la primera, donde recorre críticamente el proceso de la arquitectura moderna. Se trata como bien dice el autor, de reflexiones en torno a la modernidad. El texto apela a las referencias de Juan Acha, Giulio Carlo Argan, Leonardo Benévolo, Marshall Berman, Jacques Derrida, Kenneth Frampton, Michel Foucault, Sigfried Giedion, Emil Kaufmann, El Lissitzky, Lazlo Moholy-Nagy, Erwin Panofsky, Nikolaus Pevsner, Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, entre otros. Utiliza la cita textual, la paráfrasis y el comentario. También tiene un carácter propositivo. De este variopinto panel de referencias se puede colegir poca relación con la arquitectura latinoamericana y peruana (Figura 27).

Sobre la disciplina arquitectónica sostiene que esta no ha criticado sus fundamentos a pesar que en otras disciplinas como la ciencia y la filosofía se han producido cambios sustanciales desde mediados del siglo XIX. La dramática transformación del pensamiento generada por los planteamientos de Nietzsche, Freud, Heidegger, Foucault y Derrida, poco impacto han producido en el pensamiento arquitectónico actual. Hoy, los fundamentos de la ciencia y la filosofía también pasan por un estado de incertidumbre, por lo que resulta necesario preguntarse si los fundamentos de la arquitectura también se encuentran en un estado de incertidumbre. Todavía, para González, la arquitectura no se ha formulado el problema.

En otras disciplinas, particularmente la ciencia y la filosofía, desde mediados del siglo XIX se han producido cambios sustanciales. Nietzsche, Freud, Heidegger y, más recientemente Michel Foucault y Jacques Derrida han contribuido a la dramática transformación del pensamiento y a la conceptualización del hombre y de su mundo. No obstante, poco impacto ha producido esta transformación en la arquitectura actual. (González, 1998, p. 73)

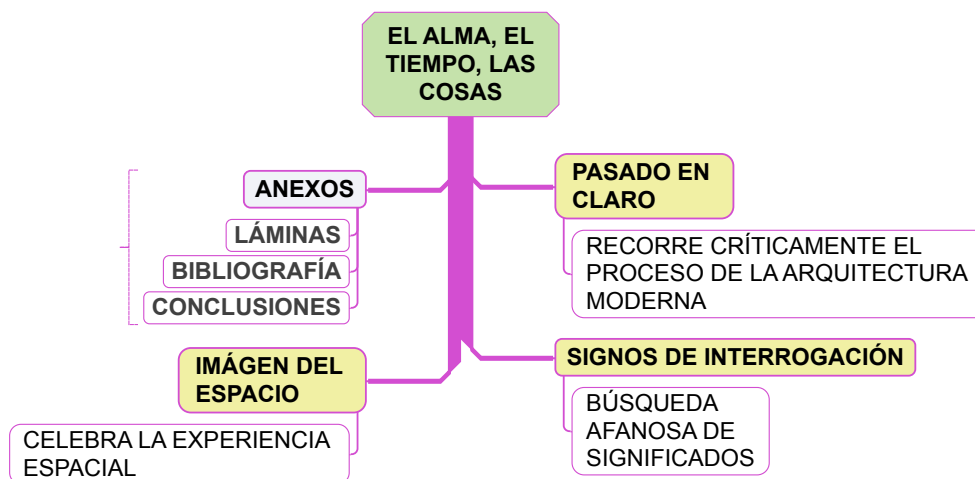


Figura 27. El alma, el tiempo, las cosas: reflexiones en torno a la modernidad.
Fuente: Elaboración propia sobre la base de González Quijano, 1998.

González (2001), en *El sitio, el suelo, las afueras: Tradición y modernidad en América Latina* existe un acercamiento mayor a la temática latinoamericana (Figura 28).

La arquitectura moderna constituye un símbolo de las potencialidades socioeconómicas y tecnológicas de la Revolución Industrial. Llega a América Latina cuando sus sociedades son tradicionales. La industrialización casi inexistente. El eclecticismo arquitectónico total. Se introduce como un estilo más dentro del repertorio existente. (González, 2001, pp. XX-XXI)

La técnica que utiliza González (2001) está regida por un cuerpo teórico que puede sintetizarse en los siguientes puntos que expone en la parte introductoria del texto:

... Tentar explorar desde diversos ángulos, en países diferentes, distintos aspectos del tránsito a la modernidad (esas transformaciones o mutaciones de la modernidad). La imprecisión es, pues, tolerable –a ella tendemos en la realidad–, pero hay datos substanciales para evaluar resultados. La tarea nos encara.

No es necesario que los hechos de los cuales nos ocupemos sean buenos y bellos, eternos y universales, originales y originarios, para ser objeto de nuestro estudio. La condición es que formen un conjunto que pueda ser caracterizado en el cuadro global de la realidad cultural.

No se trata de hacer solo una reunión de obras. O una publicación que las reseñe y critique. Se trata, más bien, de una reflexión a través de las cosas. Pensar, sospechar, indicar nexos que a primera vista no tienen nada en común...

... La avalancha de citas representa aquí la gran movilización de fuentes escritas. Se van así acumulando. No buscan demostrar que se ha leído o se sabe mucho. Hay, más bien, un íntimo deseo de acertar.

... No ya el uso erudito de datos –agobian a veces los especialistas– pero sí estudios sobre ideas, sobre imaginarios y valores, sobre prácticas culturales. Maneras diferentes de concebir el cuerpo social. No sólo la visión de la realidad, sino su reflejo.

Para entender una época hay que conocer la precedente. Buscar en el pasado pre-moderno lo que puedan ser gérmenes, fuentes y orígenes de nuestra modernidad. (González, 2001, pp. XV-XVI)

Como se puede apreciar, existe en González (2001) una idea de ver la realidad de una forma global, apreciar sus características, reflexionar a través de las cosas, usar las fuentes para explicar y comprender el fenómeno cultural y conocer los orígenes.

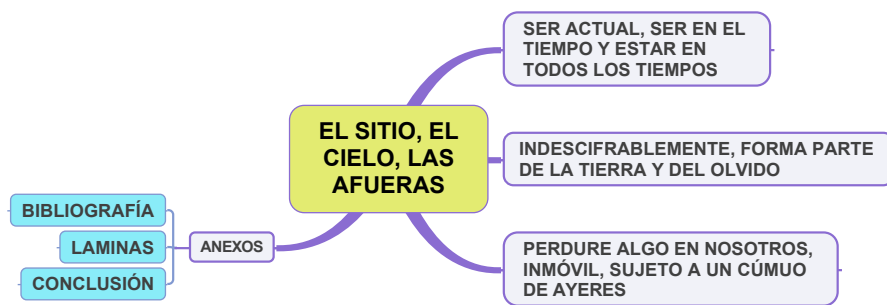


Figura 28. El sitio, el cielo, las afueras: tradición y modernidad en América Latina. Fuente: Elaboración propia sobre la base de González Quijano, 2001.

En *Breve historia de la Arquitectura Moderna* se propone estimular el estudio de la arquitectura moderna, repasar de manera crítica, los pilares básicos del conocimiento de la arquitectura y arte modernos e insiste en una reflexión a través de las obras (González, 2008). “Para entender una época, hay que conocer la precedente... Busco en el pasado premoderno lo que puedan ser gérmenes, fuentes y orígenes de la arquitectura moderna” (González, 2008, p. 19). Usa conceptos más que adjetivos para caracterizar la arquitectura de un período y concluye cada uno de ellos con apreciaciones subjetivas en la interpretación de las obras de los grandes maestros de la arquitectura (Figura 29).

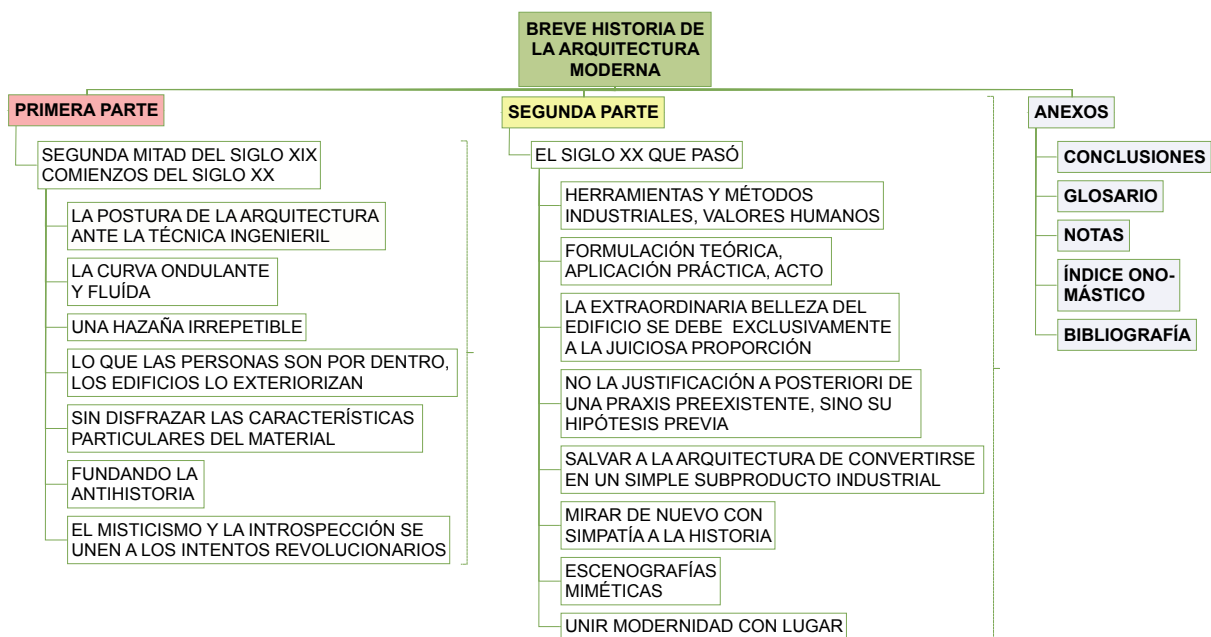


Figura 29. Breve historia de la arquitectura moderna. Fuente: Elaboración propia sobre la base de González, 2008.

Luis Solari (1996), tiene a su favor una amplia exposición de proyectos y obras de Bentín. Inicia el texto con una reflexión sobre la arquitectura peruana contemporánea, una breve biografía de Bentín, una entrevista acerca de sus planteamientos teóricos y ejercicio proyectual, un catálogo de proyectos y obras, y finalmente una cronología profesional. La organización del documento es muy clara, se trata de un planteamiento de historia actual. Del total de obras seleccionadas se las ha clasificado por tipologías: edificios institucionales, propuestas urbanas, vivienda y últimas realizaciones. Casi el 90% del texto corresponde a la sección de obras seleccionadas, en la que se ilustra con fotografías, planos y apuntes.

Manuel Ruiz Blanco (2001), plantea una periodización en tres tiempos: el virreinato, el siglo XIX, e inicios del siglo XX. Trabaja en varias escalas de intervención: las élites sociales y económicas a través de las minas y haciendas, la Beneficencia Pública de Lima y la del Callao, los municipios y el gobierno central.

Utiliza la cita textual para referirse a alguna situación relacionada a su discurso y el vocabulario especializado como *rancho*, *ranchería*, *casas de vecindad*, *callejón* y *corralones*. Recurre a revistas de época como *Varietades* y

Mundial, a las Memorias de la Beneficencia Pública de Lima, a las publicaciones de la Junta Departamental de Lima Pro-Desocupados, y a documentos especializados como son los trabajos de investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Los medios de difusión de su trabajo están ligados a la UNI, donde es profesor de historia.

Juan Carlos Doblado (1990), utiliza dos técnicas convencionales muy usadas, una de ellas es la técnica de análisis documental, la que usa en artículos de divulgación. La otra es la entrevista, testimonio inédito muy importante para el estudio posterior de la historiografía arquitectónica.

Los artículos, que como se ha dicho estarían catalogados como de difusión, están preparados para un público que no necesariamente debe saber sobre la arquitectura. Señalan algunas referencias bibliográficas importantes, pero no profundas ni variadas. Los temas son frecuentemente atinentes a la modernidad arquitectónica: “La crisis del Movimiento Moderno y del urbanismo CIAM a mediados de los 60 repercutió en Latinoamérica con más de una década de retraso” (Doblado, 1990, p. 33).

Las entrevistas, estructuradas en base a un cuestionario previamente elaborado, tratan sobre la práctica proyectual del entrevistado y sus ideas sobre la arquitectura y la ciudad. “Los arquitectos peruanos van a tener que reformular sus propias teorías sobre la ciudad, porque hasta ahora ninguna de las propuestas ha sido válida y la “calcutización” del centro es la liquidación de la utopía del Centro Colonial-objeto dominante” (Baracco, 1990, p. 62).

Syra Álvarez Ortega (2006), realiza una periodización basada en las modalidades que tomaron forma sobre la enseñanza en arquitectura en el Perú con el transcurrir de los años de la República. Sus fuentes más importantes radican en los archivos de la Universidad Nacional de Ingeniería, hecho que ha sido notable en el sentido de poner en valor la historia de la ingeniería y arquitectura en el Perú. Un oficio como la arquitectura no puede dejar de lado sus antecedentes para cimentar su futuro. En este sentido, las actas de Consejo Directivo han sido elementos importantes en su trabajo. También publicaciones periódicas como los Anales del Cuerpo de Ingenieros del Perú, las entrevistas a arquitectos cercanos a los acontecimientos, artículos de revistas, libros y tesis, la mayor parte de ellas de la UNI.

Se trata de una historiografía que va de la mano con los acontecimientos encontrados pero controlados por hipótesis sobre el desarrollo de la arquitectura.

La creación de la Sección de Arquitectos Constructores en 1910 marca el inicio de la formación profesional del arquitecto en nuestro país. Este hecho fue la concreción de un proceso de casi dos décadas que buscaba cristalizar la formación de un profesional preparado para atender las necesidades que la ciudad y el país requerían en ese momento. Se dieron en ese lapso iniciativas desde distintos ámbitos: académico, profesional y gubernamental. (Álvarez, 2006, p. 225)

Asimismo, usa la técnica cuantitativa para estudiar el peso de los estudios y la asignación horaria en cada caso (Álvarez, 2006). Por ejemplo, se observa la elaboración de cuadros sobre una relación de titulados.

Luis Jiménez y Luis Santibáñez (2005), utilizan la foto y el plano para acompañar al texto. Por ejemplo en los capítulos dos al cuatro, donde se exponen las obras por períodos bien marcados, se inicia cada sección con un enunciado acerca de los aspectos urbanos y arquitectónicos.

Durante las primeras décadas del siglo XX, Lima extendió su desarrollo urbano a lo largo de las nuevas vías habilitadas. Se construyó la Avenida Santa Beatriz y se prolongó la Avenida Nicolás de Piérola, con el fin de crear el Parque Universitario. A la vez, la ciudad era dotada de agua potable y alcantarillado, sus calles fueron asfaltadas y el transporte público (tranvías) reordenado. (Jiménez & Santibáñez, 2005, p. 46)

Luego siguen las anotaciones que registran los autores al caracterizar las obras de cada período.

En este primer período se nos revelan las actitudes que Rafael Marquina asumió respecto a su propia formación y al desenvolvimiento del ejercicio profesional en la realidad peruana. Se perfilan en imágenes las experiencias que el arquitecto trajo, apenas regresado de Cornell; y en búsqueda, el encuentro con el propio medio.

En esta búsqueda, su dimensión más trascendente se evidencia en las primeras reflexiones en torno a la arquitectura tradicional peruana.

Su recuperación en el panorama arquitectónico de su tiempo fue una labor que iría madurando a lo largo de su obra, la cual emprendió con otros arquitectos de su generación. (Jiménez & Santibáñez, 2005, p. 51)

En los anexos se tiene un listado de fichas que contienen las obras y proyectos, una relación de proyectos, una cronología, anécdotas y documentos. Finalmente una bibliografía extensa y debidamente clasificada.

Elio Martuccelli Casanova (2000) utiliza el análisis documental para la formulación del marco teórico de su obra; luego en el desarrollo de su discurso usa la fotografía, el apunte, la cita bibliográfica y planos. Sus fuentes primarias han sido recogidas en las diferentes revistas de las épocas tratadas y finaliza con una extensa bibliografía de libros y artículos relacionados a la temática de la arquitectura moderna.

Víctor Mejía Ticona (2007) en *Ilusiones a oscuras* exhibe un lenguaje sencillo y accesible, complementado con lo interesante del tema y las ilustraciones que acompañan muy bien el texto: fotografías, planos, apuntes, grabados de la época y pinturas como las de Polanco que sugieren esa sensación de mundo mágico que se ofrece en el contraste entre la oscuridad de la noche y las luces multicolores de la ciudad.

...He intentado escribir este libro con un lenguaje fluido, sin incidir en términos técnicos que puedan limitar su comprensión tan solo a arquitectos o profesionales afines. Mi intención ha sido que el texto pueda ser leído por todo tipo de público, pero es un libro de arquitectura, acerca de hechos arquitectónicos y arquitectos. (Mejía, 2007, p. 25)

Cuenta con una bibliografía pertinente que lleva al lector a indagar sobre la historia del cine o la historia del ocio en Lima y sus distritos. Las revistas y publicaciones periódicas también son ya conocidas y usadas estrictamente. Los archivos fotográficos como el de Courret – Archivo Humberto Currarino, Juan Gunther, Antar Giacomotti y las infaltables revistas *El Arquitecto Peruano*, *Variedades* y *Mundial*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrupación Espacio. (1947, 15 de mayo). Expresión de Principios de la "Agrupación Espacio". *El Comercio*.
- Alvarez Lloveras, G. (2008). Humboldt y la situación sociopolítica de la Nueva España. *Trabajadores*, (64), 29-33.
- Álvarez, S. (2006). *La Formación en Arquitectura en el Perú: Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Álvarez, S. (2008). Hacia la consolidación del campo profesional del Arquitecto: El aporte de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1937-1962. *Investigaciones en ciudad y arquitectura*, 1(1), 35-45.
- Aróstegui, J. (2001). *La Investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona, España: Editorial Crítica S.L.
- Beingolea, J. (1985, diciembre). Arquitectura Peruana y necesidad de historia. (J. Velásquez Savatti, Ed.) *habitar'85*, (2), 26-28.
- Beingolea, J. (1993a). Diálogo entre proyecto contemporáneo e historia. *Diseño de Espacios*, (1), 13-20.
- Beingolea, J. (1993b). La Arquitectura Latinoamericana. En Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (Ed.), *Arquitectura Latinoamericana* (pp. 5-8). Lima, Perú: UNI.
- Beingolea, J. (1997). 50 años de preguntas. *1/2 de Construcción*, (126), 25-26.
- Belaúnde Martínez, P. (1988). La Arquitectura Moderna en el Perú y Le Corbusier. *dau: documentos de arquitectura y urbanismo*, 1(4), 69-101.
- Belaúnde Martínez, P. (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 137-163). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Belaúnde Martínez, P., Ruiz Blanco, M. & Seminario Stulpa, P. (2004). Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989). *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, (5), 112-138.
- Belaúnde Terry, F. (1948). La Ciudad Risueña. Significado y misión de la llamada "Unidad Vecinal N 3". *Turismo*, 13(143).
- Belaúnde Terry, F. (1995). Recuerdos de "El Arquitecto Peruano". En A. Zapata (Ed.), *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano* (pp. 123-135). Lima, Perú: Editorial Minerva.
- Bentín Diez Canseco, J. (1988). La Arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de Identidad Nacional. *DAU*, 1(4), 30-39.
- Bentín Diez Canseco, J. (1988). La Arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de Identidad Nacional. *DAU*, 1(4), 30-39.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Ciudad de México, México: Editorial Grijalbo S.A.
- Brack Egg, A. & Mendiola, C. (2010). *Ecología del Perú* (3ra ed.). Lima, Perú: Asociación Editorial Bruño.
- Bryce Echenique, A. (1999). *Un Mundo para Julius*. Bogotá, Colombia: PEISA.
- Burga, M. (2001). Lo andino en el Perú. *Quehacer*, (128), 64-68.
- Caballero Romero, A. (2009). *Innovaciones en las guías metodológicas para los planes y tesis de maestría y doctorado* (2da ed.). Lima, Perú: Instituto Metodológico Alen Caro.
- Cardoso, C, y Pérez Brignoli, H. (1979). *Los métodos de la historia: Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Comisión Nacional por la Segunda Reforma Universitaria. (2002). *Diagnóstico de la Universidad Peruana: Razones para una Nueva Reforma Universitaria* (Documento). Lima: Ministerio de Educación, Oficina de Coordinación Universitaria.
- Cooper Llosa, F. (1990). Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones. En J. C. Doblado (Ed.), *Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones* (pp. 71-77). Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- Cuadra, M. (2010). *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Doblado Tosio, J. C. (1990). Conversaciones: Juvenal Baracco. En J. C. Doblado (Ed.), *Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones* (pp. 57-63). Lima, Perú: Arquidea Ediciones.

- Doblado Tosio, J. C. (1990a). *Arquitectura Peruana Contemporánea: Escritos y conversaciones*. Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- Estela, M. (2001). *Perú: Ocho apuntes para el crecimiento con bienestar*. Lima, Perú: Banco Central de Reserva.
- Figari, E. (1978). Indagando a la Agrupación Espacio. *Tramma*, (2), 36-44.
- Fukuyama, F. (1990). ¿El fin de la historia?. *Estudios Públicos*, (37), 5-31.
- García Bryce, J. (1962). 150 años de Arquitectura Peruana. *Cultura Peruana*. (11), 39-51.
- García Bryce, J. (1982). La arquitectura en el Virreinato y la República. En J. Mejía Baca, *Historia del Perú: Procesos e Instituciones* (4ta ed.) (pp. 7-166). Lima, Perú: Editorial Juan Mejía Baca.
- García Bryce, J. (1990). Prólogo. En J. C. Doblado, *Arquitectura Peruana Contemporánea* (pp. 7-8). Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- García Bryce, J. (1997). Prólogo. En L. Jiménez y M. Santiváñez, *Rafael Marquina arquitecto*. (p. 9). Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- García Canclini, N. (2004). La globalización: objeto cultural no identificado. En R. Pajuelo, & P. Sandoval, *Globalización y diversidad cultural: una mirada desde América Latina* (pp. 89-117). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- González Prada, M. (2019). Discurso en el Politeama. Recuperado de <https://www.voltairenet.org/article120667.html>
- González Quijano, Á. (1998). *El Alma, El Tiempo, Las Cosas: Reflexiones en torno a la Modernidad*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- González Quijano, Á. (2001). *El Sitio, El Cielo, Las Afueras: Tradición y Modernidad en América Latina*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- González Quijano, Á. (2008). *Breve historia de la Arquitectura Moderna*. Lima, Perú: Editorial Universitaria UNI.
- Gutiérrez, R. (1998). *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Gutiérrez, R. (2002). *Héctor Velarde*. Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Hadjinicolaou, N. (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (7ma ed.). México, D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Harth-Terré, E. (1941). Arquitectura virreynal y arquitectura moderna. *El Arquitecto Peruano*, 5(42).
- Harth-Terré, E. (1941). Arquitectura virreynal y arquitectura moderna. *El Arquitecto Peruano*, 5(42).
- Harth-Terré, E. (1947, 18 de junio). ESPACIO - A propósito de un manifiesto de principios arquitecturales. *El Comercio*, 8.
- Harth-Terré, E. (1963). Una historia de la arquitectura en el Perú. *El Arquitecto Peruano*, (306-307-308), 81-92.
- Jara Garay, J. (1991). *La historiografía arquitectural de José García Bryce: Una lectura crítica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Jiménez Campos, V. & Santiváñez Pimentel, M. (2005). *Rafael Marquina, Arquitecto*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Ley N° 17437. Ley Orgánica de la Universidad Peruana que por disposiciones generales es el conjunto de todas las universidades del país, integradas en un sistema unitario que es fundamental para el desarrollo nacional y evitar dispersiones. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 18 de febrero de 1969.
- López Rangel, R. (1975). *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.
- López Soria, J. (2010). Derivas sobre Arquitectura. *Ciudad & ARQUITECTURA*, 3(1), 9-16.
- Ludeña Urquiza, W. & López Soria, J. (2000). La racionalidad ingeniero arquitectural. *Construyendo el Perú. Actas del I Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura "Ernesto Malinowski"* (pp. 223-231). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería Proyecto Historia-UNI.
- Ludeña Urquiza, W. (1978). Naturaleza y motivos de la arquitectura. *tramma*, 2(2), 45-51.
- Ludeña Urquiza, W. (1991). Historia del pensamiento arquitectónico peruano contemporáneo. Tratados y ensayos. La idea de arquitectura. *CON/TEXTOS*, (1), 51-86.

- Ludeña Urquiza, W. (1997). *Ideas y Arquitectura en el Perú del Siglo XX*. Lima, Perú: Servicios Editoriales Múltiples.
- Ludeña Urquiza, W. (2001). Fernando Belaúnde Terry y los inicios del Urbanismo Moderno en el Perú. *Construyendo el Perú II. Actas del II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú* (pp. 245-286). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería Proyecto Historia-UNI.
- Martuccelli Casanova, E. (1995b). La Modernidad Arquitectónica en la Lima de los Sesenta. *Arquitextos*, (5), 66-68.
- Martuccelli Casanova, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Martuccelli Casanova, E. (2004). Cien años de ansiedad: Arquitectura Lima Siglo XX. *Arquitextos*, (17), 9-15.
- Martuccelli Casanova, E. (2007). Prólogo: la vida desde una butaca. En V. Mejía Ticona, *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines. 1897-2007* (pp. 12-15). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Mejía Ticona, V. (2007). *Ilusiones a Oscuras, Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines 1897-2007*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Miró Quesada Garland, L. (1945). *Espacio en el Tiempo: La Arquitectura Moderna como Fenómeno Cultural*. Lima, Perú: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Miró Quesada Garland, L. (1987). Inicios de la Arquitectura Moderna en Lima. *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, 1(2-3), 41-54.
- Miró Quesada Sosa, A. (1965). Prólogo. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1, pp. 9-15). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Miró Quesada, R. (2011). *Lo andino no es lo peruano. Ensayos sobre la cultura peruana*. (R. Soto Sulca, Ed.). Junín, Perú: Universidad del Centro.
- Montaner, J. (2000). *Arquitectura y Crítica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ocampo, J. (2008). Hirschman, la sustitución de importaciones y la teoría del desarrollo. En Facultad de Economía (Ed.), *Celebración de los 50 años de la publicación del libro "La estrategia del desarrollo económico" de Albert O. Hirschman*. Recuperado el 17 de marzo de 2019, de https://www.researchgate.net/publication/237715510_Hirschman_la_sustitucion_de_importaciones_y_la_teor%C3%ADa_del_desarrollo
- Ortiz de Zevallos, A. (1979). Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano. *Apuntes*, (9), 87-110.
- Ortiz de Zevallos, A. (1983). La crítica. *Habitar*, 83, 35-36.
- Ortiz de Zevallos, A. (1990). Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras. En A. Toca Fernández (Ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro* (pp. 189-202). Lima, Perú: Ediciones Gustavo Gili.
- Oviedo, J. M. (1965). El Humorismo de Héctor Velarde. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1, pp. 17-29). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Pizza, A. (2000). *La Construcción del Pasado*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Rodríguez Cobos, L. (1983). *Arquitectura Limeña: Paisajes de una Utopía*. Lima, Perú: Colegio de Arquitectos del Perú.
- Ruiz Blanco, M. (2001). Vivienda Colectiva en Lima (1535-1940). En *Construyendo el Perú II. Aportes de ingenieros y arquitectos*, (pp. 101-122). Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Ruiz Blanco, M. (2003). *Vivienda Colectiva Estatal en Latinoamérica*. Lima, Perú: Editorial Hozlo.
- Sáenz Mori, I. (2009). Reseña del libro del profesor Manuel Cuadra. *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile. Ciudad & ARQUITECTURA*, 2(2), 79-80.
- Seoane Ross, E. (1963). La técnica, la economía, la cultura ambiente, factores básicos de la arquitectura contemporánea. *Revista Peruana de Cultura*, (1), 186-189.
- Solari Lazarte, L. (1996). *Bentin*. Lima, Perú: V&L Producciones S.A.
- Tanaka, M. (2012, 18 de noviembre). Lo andino no es lo peruano. *La República*, p. 8.
- Tristán, F. (2003). *Peregrinaciones de una Paria*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Velarde, H. (1933). *Nociones y Elementos de Arquitectura*. Lima, Perú: Imprenta de la Escuela de Oficiales.

- Velarde, H. (1943). La Arquitectura actual en el Perú. *Informaciones y Memorias*, (2), 75-94.
- Velarde, H. (1946). *Arquitectura Peruana*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Velarde, H. (1963). La Arquitectura Peruana en el Siglo XX. En J. Pareja Paz-Soldan, *Visión del Perú en el Siglo XX* (Vol. II). Lima, Perú: Librería Studium.
- Velarde, H. (1966b). Fragmentos de espacio. En H. Velarde & S. Salazar Bondy (Eds.), *Arquitectura peruana y otros ensayos* (Vol. 4, p. 344). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Viccina, H. (2001). Prólogo. En Á. González Quijano, *El sitio, el cielo, las afueras: Tradición y modernidad en América Latina* (pp. IX-XIV). Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Villamón Pro, J. (1989). *El espacio central*. (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Villamón Pro, J. (1995). Influencia del Cubismo en la Arquitectura Moderna. *Arquitextos*, (4), 28-33.
- Villamón Pro, J. (2004). El Art Déco y El Buque en Lima. *Arquitextos*, (17), 85-93.
- Vovelle, M. (2003). *Aproximación a la Historia de las Mentalidades Colectivas*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Waisman, M. (1993). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (2da ed.). Bogotá, Colombia: Escala.
- Zabludovsky, G. (1991). Patrimonialismo y modernización en México: Reflexiones en torno a la tesis de Octavio Paz. *Breviario Político*, (7-8), 14-17.
- Zapata, A. (1995). *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano 1937-1963*. Lima, Perú: Librería Editorial Minerva.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ “Se entiende como **Planteamientos Teóricos** al conocimiento científico y éstos a su vez como al conjunto de conocimientos ya provisoriamente establecidos y sistematizados por la humanidad, que se encuentran en libros, publicaciones especializadas, informes de eventos o investigaciones científicas, o en las redes informáticas que contienen a las anteriores. Entre los principales planteamientos teóricos tenemos: a) Conceptos, b) Leyes Científicas, c) Axiomas, d) Principios, e) Teorías, f) Técnicas, g) Procedimientos, h) Sistemas, i) Fórmulas, j) Ratios, etc.” (Caballero Romero, 2009, p. 221).

² **Tendencia historiográfica** es el conjunto de ideas sobre la historia que se orientan en determinada dirección.

³ “Un **Método** de investigación científica, es una orientación racional capaz de resolver problemas nuevos para la ciencia; que puede solucionarlos porque entraña hipótesis; la que si bien implica riesgo, también le da poder creativo-innovador; ya que al constituir una nueva propuesta de solución al problema, aún no está probado, no es seguro, no sabemos si será eficaz o eficiente; no es repetitivo; y que, cuando tiene éxito, se convierte en un sistema” (Caballero Romero, 2009, p. 121).

⁴ “De manera general se entiende que **Técnica** es toda aplicación de los avances del conocimiento humano, para la solución de problemas repetitivos prácticos de la vida, con solución ya conocida. También, generalmente, se las identifica con las máquinas resultantes de dichas aplicaciones” (Caballero Romero, 2009, p. 154).

⁵ Sobre el concepto de *Zeitgeist*, ver literatura especializada.

⁶ Sobre el concepto de idealismo, ver literatura especializada.

⁷ “¿Qué es la historia de las mentalidades tal como se nos presenta hoy en día? El primer problema que se presenta es la dificultad de definirla. Se ha propuesto diversas definiciones, pero retendré por su simplicidad y sobre todo por su carácter operativo, la de Robert Mandrou: ‘Es una historia de las visiones del mundo’. Definición bella pero vaga, y su imprecisión no escapa a nadie” (Vovelle, 2003, p. 36).

⁸ Anacronismo se refiere a algo que no se corresponde o parece no corresponderse con la época a la que se hace referencia. Hay dos tipos de anacronismos: paracronismos y procronismos. El paracronismo consiste en situar hechos, personajes o elementos del pasado en una época anterior. El procronismo consiste en colocar hechos de una época posterior en una anterior.

⁹ Cabe hacer la precisión de la tardía asimilación al proceso de sustitución de importaciones en el Perú, mientras que en otros países de la región se había iniciado muchos años antes. Véase los artículos de Albert O. Hirschman sobre el proceso de sustitución de importaciones en Latinoamérica.

¹⁰ Para una apreciación más amplia sobre las características de Lima y de la sociedad limeña se puede consultar Walker, Charles, *Colonialismo en Ruinas: Lima frente al terremoto y tsunami de 1746*; y Tristán, Flora, *Peregrinaciones de una Paría*. A propósito de su visita a Lima y al Convento de Mujeres de la Encarnación, Flora Tristán diría:

“Esta soberbia ciudad tiene el aspecto más miserable cuando la vista se detiene en ella. Sus casas descubiertas hacen el efecto de ruinas y la tierra gris con que están construídas tiene un tono tan sucio y tan triste que se las tomaría por cabañas de una población salvaje... Estuve tan decepcionada con mi visita a este convento que no me sentí tentada de ver otros. Había ido con la esperanza de sentir esas emociones religiosas que hacen nacer la abnegación y el sacrificio inspirados por cualquier fe. No encontré sino un ejemplo más de la decadencia de esa fe y de la decrepitud de las comunidades religiosas”. (Tristán, 2003, pp. 482-483)

¹¹ “**Ideología**, es un factor deformante de la percepción objetiva de la realidad; que afecta a todo ser racional, porque cada uno de nosotros, explicitamos o comunicamos, lo que percibimos de esa realidad, de la que formamos parte; rodeados y desde el interior de ambientes: físicos, sociales y culturales determinados; como integrantes de un grupo social histórico concreto, con intereses determinados, que tienen un modo de producción también determinado”. (Caballero Romero, 2009, p. 227)

¹² Ver Mayo del 68 en literatura especializada.

¹³ Según la Real Academia Española perteneciente o relativo a las postrimerías de ultratumba. La escatología es el conjunto de creencias religiosas sobre las realidades últimas. La escatología general se ocupa del destino final de la humanidad y del destino final del universo. La escatología particular se ocupa del estado del ser humano después de su muerte.

¹⁴ Para un análisis más profundo puede consultarse Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, 1990.

¹⁵ Sobre lo andino viene a colación un fragmento del discurso que Manuel Gonzáles Prada preparó a propósito de una colecta para la recuperación de Tacna y Arica, realizada en el teatro Politeama el 29 de julio de 1888. Dice así:

“Hablo, señores, de la libertad para todos, y principalmente para los más desvalidos. No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años ha que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro y sin las virtudes del europeo: enseñadle siquiera a leer y escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre. A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura, esa trinidad embrutecedora del indio” (González Prada, 1888).

¹⁶ Sin embargo se puede ver una lucha entre dos corrientes: de un lado ‘lo andino en el Perú’ y de otro ‘lo andino no es lo peruano’. Un artículo de Manuel Burga (2001), *Lo Andino en el Perú*, y otro de Martín Tanaka (2012) sobre el libro *Lo andino no es lo peruano. Ensayos sobre la cultura peruana* (2011) de Roberto Miró Quesada; parecen señalar los derroteros de estas dos tendencias contrapuestas. En una de ellas se ubicaría el libro de Manuel Cuadra.

¹⁷ El patrimonialismo, categoría analítica desarrollada por Max Weber, es la tendencia de un Gobierno o un partido político a considerar como propios los bienes públicos. Véase Zabudovsky, 1991.

¹⁸ Véase Diagnóstico de la Universidad Peruana: Razones para una nueva Reforma Universitaria, Comisión Nacional por la Segunda Reforma Universitaria, 2002.

¹⁹ El trabajo de Alexander von Humboldt se tituló *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* (Álvarez Lloveras, s.f.).

²⁰ Diacronía. Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo.

²¹ Se entiende por **Consenso de Washington** un listado de políticas económicas consideradas durante los años 90 por los organismos financieros internacionales y centros económicos, con sede en Washington D.C. (District of Columbia), Estados Unidos, como el mejor programa económico que los países latinoamericanos deberían aplicar para impulsar el crecimiento.

²² Cfr. Los Planteamientos Teóricos, **3.1.2 GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL.**

²³ El discurso de Angostura fue pronunciado en la ciudad de Santo Tomás de Guayana de Angostura del Orinoco en el recién creado Congreso de Angostura en el contexto de la independencia de Venezuela y Colombia. (Discurso de Angostura, s.f.).

²⁴ “Las ‘Vidas de los artistas’, que ya habían empezado a ser narradas por Ghiberti en el siglo xv, son continuadas. Manetti escribe una biografía de Brunelleschi, y para alabar a su héroe esboza una historia de la arquitectura para mostrar la manera en que dicho arte había renacido después de la barbarie medieval. A principios del siglo xvi, el deseo de escribir sobre la vida de los artistas aumentó. En Florencia, se conocen tres intentos, y aún en otros sitios surge la misma pretensión, escritos por Marco Antonio Michiel en Venecia y por Pietro Summonte en Nápoles. Sin embargo, la obra que sumergió en el olvido a todas las demás fue: *Vite dei pittori, scultori e architetti*, de Giorgio Vasari (1511-1574). Precede a la citada obra un tratado sobre el arte, que es bastante más técnico que, por ejemplo, el de Alberti, pero que, de todos modos, subraya el deseo de Vasari de relacionar la biografía de los artistas con la teoría del arte. Es por esto que en las *Vite* afirma que los ‘profanos’ aprenderán la perfección y la imperfección de las obras de arte y la diferencia de estilos entre los artistas. Pero lo que él realizó antes que nadie, incluso que los antiguos, fue narrar de una manera sensacional los sucesos de la vida de los artistas y la descripción de sus obras, dándonos así la prueba de un interés histórico nuevo. También la historia de Vasari está supeditada al tipo pragmático de las historias del Renacimiento, es decir, considerar la *virtud* práctica de los individuos (sin conexión alguna con sus respectivos ideales) cuya interpretación únicamente puede ser psicológica”. (Venturi, 2004, p. 126)

²⁵ “En ocasiones, el oficio es algo que se hereda. Tal fue el caso de Aurelio Miró Quesada Sosa, quien, nacido en el seno de una familia limeña de larga tradición periodística y vinculada desde su formación a *El Comercio*, a lo largo de su vida se encargó de relacionar su quehacer periodístico con sus inquietudes intelectuales.

Fueron sus padres Aurelio Miró Quesada de la Guerra –quien fuera director del periódico entre 1935 y 1950- y Rosa Sosa Artola. Su educación transcurrió entre el colegio jesuita de la Inmaculada y continuos viajes a Europa para el perfeccionamiento del inglés y el francés... Culminada la etapa escolar, Miró Quesada ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde estudió Letras y Derecho. En 1935, seis años después de haber obtenido el título de bachiller, optó por el grado de doctor en Letras con la presentación de la tesis *América en el teatro de Lope de Vega*. Tal fue el reconocimiento a su labor de investigación que ese mismo año fue publicada su tesis doctoral y la casa de estudios lo invitó a dictar la cátedra de Historia de la Literatura Española. Este sería un hecho decisivo pues marcaría el inicio de una trayectoria dedicada a la docencia: fue profesor del mismo curso en la cuatricentaria universidad por más de dos décadas, y fue nombrado decano de la Facultad de Letras en 1948, cargo que ocuparía hasta 1956, año en el que fuera elegido rector”. (Miro Quesada Sosa, 2010, p. 11)

²⁶ “Tomando en consideración las clasificaciones parciales y analizando sus correlaciones, se han logrado establecer ecorregiones. Una ecorregión es un área geográfica que se caracteriza por condiciones bastante homogéneas en lo referente al clima, a los suelos, a la hidrología, a la flora y a la fauna, y donde los factores actúan en estrecha interdependencia. Además es delimitable geográficamente y distinguible de otras con bastante claridad”. (Brack & Mendiola, 2010, p. 88)

En el Perú se han determinado 11 ecorregiones.

²⁷ Sobre este aspecto ver Waisman, , 1993, pp. 74-86.

“Los historiadores de mañana, tendrán que consultar la Revista para descubrir cómo se vivía en su tiempo”. Jorge Basadre a Fernando Belaúnde en: Recuerdos de “El Arquitecto Peruano”, El Joven Belaúnde, Historia de la Revista El Arquitecto Peruano, p. 134.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LA REALIDAD RESPECTO AL MARCO REFERENCIAL

Sobre las tendencias actuales de la historiografía latinoamericana de la arquitectura se hace necesario remitirse a la ponencia sobre Historiografía Latinoamericana Reciente de Silvia Arango en el XI Seminario de Arquitectura Latinoamericana (2005). Plantea tres enfoques: Un primer enfoque podría denominarse como el de la **historiografía tradicional** basada en la periodización estilística y con fuertes conexiones con la historia del arte; un segundo enfoque podría denominarse como el de la **microhistoria** que permite, por el procedimiento del *blow up*, hacer un seguimiento minucioso de los contextos específicos en que se produce la arquitectura, sin necesidad de referirlos a situaciones más generales; un tercer enfoque implícito –y aún incipiente– que parece surgir de algunos trabajos, podría denominarse como el de la **historiografía crítica** y consiste en la revisión de ciertas nociones básicas a la búsqueda de estructuras historiográficas más pertinentes a la realidad histórica latinoamericana (Arango, 2005) (Figura 30).

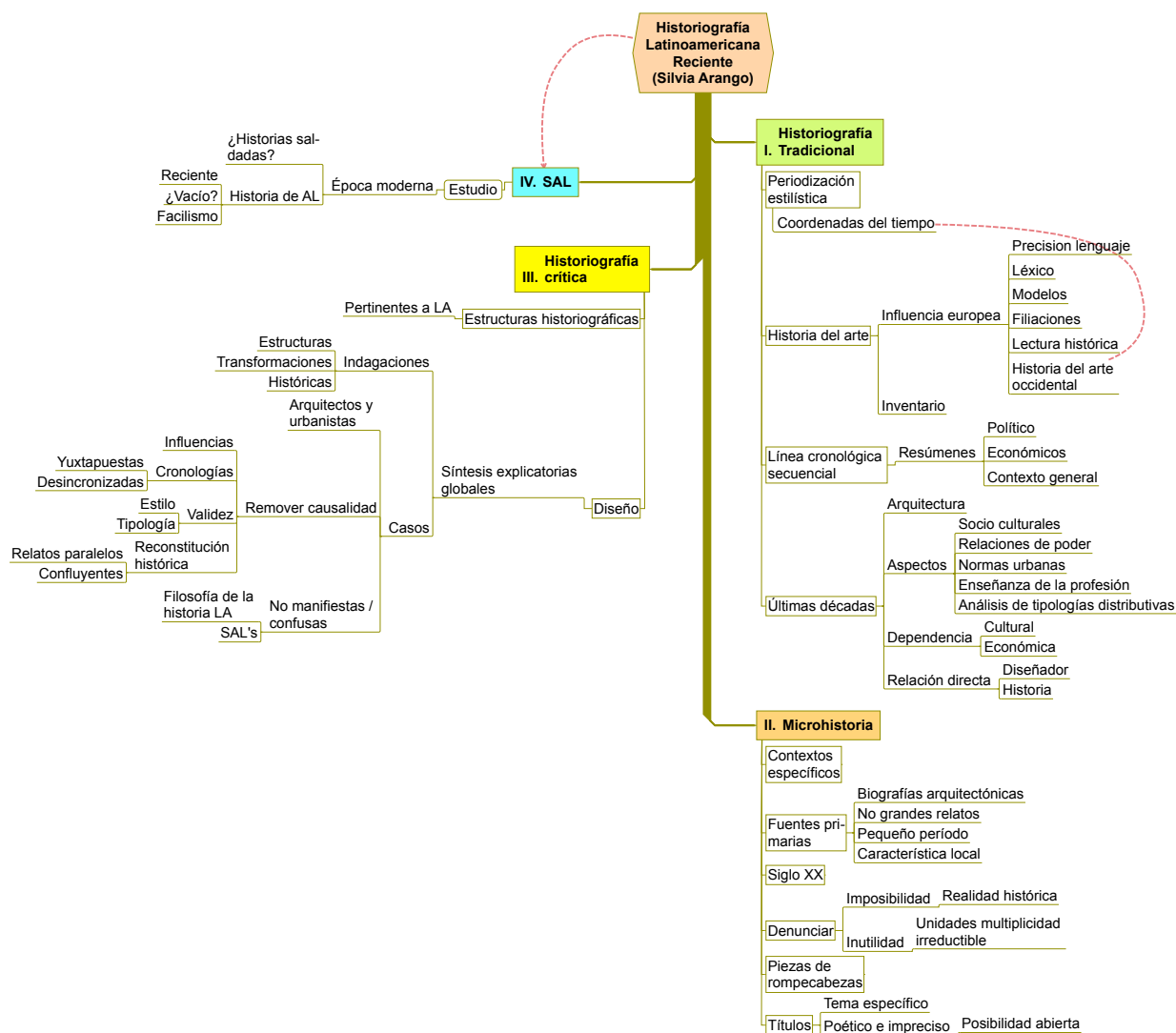


Figura 30. Historiografía latinoamericana reciente. Fuente: Elaboración propia sobre la base de Arango, 2005.

Antes de pasar al análisis y discusión de la realidad respecto al marco referencial, se presenta el caso que, la historiografía europea del movimiento moderno en la arquitectura estuvo seducida por la tarea de mostrar las bondades de la nueva arquitectura. Alemania obtuvo de las experiencias inglesas en el campo de la industria los fundamentos para potenciar el diseño industrial. Hermann Muthesius (1861-1927), arquitecto y diplomático alemán, fue quizás el que mejor conoció el movimiento inglés Art and Crafts y quien lo introdujo en Alemania con la consiguiente influencia en los pioneros del movimiento moderno de la Bauhaus.¹

Si bien en Europa y particularmente en Inglaterra y Alemania los móviles de la historiografía de la arquitectura moderna eran claros y visibles – cual era mostrar las cualidades constructivas, simbólicas, políticas y económicas de la arquitectura moderna – ¿cuáles podrían ser los móviles de la historiografía peruana para la arquitectura moderna? Es decir, cuáles eran las pretensiones de la historiografía peruana de la arquitectura moderna, qué era lo que intentaban mostrar, demostrar o legitimar. Se había dado una intensa lucha entre las facciones del indigenismo y el neocolonial, y sin embargo ni uno ni otro ganó; el movimiento que finalmente resultó emergente fue el moderno. ¿Qué estaba sucediendo en el Perú de aquellos años? ¿Qué grupos de poder ponían en juego sus ideologías? ¿Porqué resultó triunfante el movimiento moderno? ¿Cuáles eran los intereses subyacentes de la Agrupación Espacio?

Ensayando una respuesta, según el panorama político de aquellos años, había en disputa el poder entre un sector económico muy poderoso como fueron y son hasta ahora ‘los exportadores’ y de otra, una ‘burguesía industrial’ emergente que dependía de las importaciones. En este último grupo había intereses de una familia que manejaba el diario más importante del Perú como era *El Comercio*, cuya permanencia en el mercado nacional dependía también de la cotización del dólar para importar papel. Las preferencias del gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948) por conducir un país sin agitaciones políticas y en el marco de la democracia se orientó a dejar en paz al APRA, decisión que provocó la reacción de la familia Miró Quesada además, por la muerte de Antonio Miró Quesada (15.05.1935) a manos de un militante aprista. El manifiesto de la Agrupación Espacio (15.05.1947) se dio en este momento histórico, por lo que bien se puede deducir una situación de inquietud por estos pasos en la política del gobierno de Bustamante y Rivero.

4.1 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA GENERACIÓN FORMATIVA

Para el presente estudio, se denomina Generación Formativa porque es a partir de aquí que los arquitectos sientan un precedente en la sociedad peruana a través del ejercicio profesional de la arquitectura, la enseñanza en la Escuela Nacional de Ingenieros, su incorporación progresiva en el Registro de Ingenieros y Arquitectos del Estado, y la participación en el debate y el quehacer del desarrollo nacional. Héctor Velarde había estudiado en París y si bien compartía el ejercicio profesional con prestigiosos arquitectos extranjeros que habían realizado sus estudios de arquitectura fuera del país, como es el caso de Ricardo de Jaxa Malachowsky, Claudio Sahut, Teodoro Cron, Mario Bianco; también lo hacían peruanos que habían estudiado en el extranjero como es el caso de Rafael Marquina, Alfredo Dammert Muelle y Fernando Belaunde Terry; y un tercer grupo de peruanos que estudiaron en el Perú como es el caso de Emilio Harth Terré y José García Bryce. La práctica profesional era compartida por arquitectos de diferente formación y de distintas generaciones.

Pero también es la Generación Formativa porque de las ideas de los forjadores de la nación como Manuel Pardo o Francisco García Calderón, supieron dar cauce a las ideas nacionales en relación a la arquitectura. Presentaron la arquitectura peruana al mundo como heredera de la arquitectura prehispánica excepcionalmente inca y de otro lado la vertiente europea barroca que trajeron los conquistadores españoles matizada de influencia árabe. Para la Generación Formativa, la arquitectura peruana nace cuando se fundan las primeras ciudades peruanas a la usanza europea y comienzan a aparecer las primeras adaptaciones de la arquitectura española en tierras americanas. Este sincretismo es el punto de partida de la nación y su expresión simbólica en la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX: el estilo neocolonial. En medio del debate por la consolidación de la nación peruana, la arquitectura neocolonial es la arquitectura institucional que la clase “criolla”² impone desde el poder como la arquitectura representativa de la nación peruana. No podría ser de otra manera, pues eran los descendientes de aquellos que habían luchado por la independencia del Perú y debían quedarse con los privilegios que ostentaron españoles peninsulares en territorio americano. Todavía encarnan el pensamiento antiguo o ‘antiguo régimen’ (Tocqueville, 1955) que se funda en el pasado, en la tradición, en los hechos épicos de sus antecesores, en el linaje.³ Conviene con las ideas de Garcilazo de la Vega en cuanto deberían ser los descendientes de la dinastía inca o hispana de

los encomenderos los más idóneos para conducir la naciente nación, porque mejor conocen el manejo de estas tierras y se sienten mucho más cerca de los “criollos” de las naciones sudamericanas que de la propia nación andina que los rodea. Será hasta los episodios de la Guerra del Pacífico que se vuelva la mirada hacia lo andino y se llegue a pensar que en tanto no se fortalezca la nación con un proyecto nacional el país no será viable.⁴ Será necesario para ello un nuevo concepto de nación, pero también ese nuevo concepto deberá asimilar la condición histórica que le toca jugar al Estado nación como espacio institucional de la modernidad, en tiempos que nuevos escenarios políticos espaciales aparecen por las nuevas relaciones económicas y sociales entre países y bloques económicos regionales.⁵

A pesar que habían transcurrido algunos años después de la caída del gobierno del presidente Augusto B. Leguía, quien había iniciado un proceso de modernización del país desde el estado con el fuerte ingreso de capitales norteamericanos, todavía no se percibían los cambios en la expresión estética de la arquitectura en el Perú y particularmente en Lima. Como sostiene José García Bryce (1980), la arquitectura colonial supo tener expresiones locales o regionales, por el uso de materiales y técnicas constructivas regionales. En cambio, la arquitectura Beaux Arts, la arquitectura de vanguardia y luego la arquitectura moderna carecieron de expresiones locales y fueron repeticiones de una arquitectura que se convirtió en estilo. Era otro tipo de efectos los que producía esa globalización.

El Hospital Loayza, la avenida Alfonso Ugarte, el Paseo Colón, la Plaza 2 de Mayo y la Plaza Bolognesi, si bien eran los inicios de una arquitectura en tránsito a la modernidad, todavía tenían expresiones de la influyente corriente francesa de aquellos días.

Pero, el tema atractivo es el análisis no propiamente de la arquitectura, sino de la historia de la arquitectura moderna y si esa forma de hacer historia estuvo llena de modernidad; es decir, no estaba circunscrita solo a la historia de los artistas, sino a la evolución de la producción arquitectónica.⁶ Con Winckelmann se da el inicio de la investigación moderna en la historia del arte, debido a la superación del esquema biográfico vasariano y al hecho de contraponer a la ‘historia de los artistas’ con las ‘peripecias de las formas’; tal vez este hecho derivado del carácter anónimo del material arqueológico que le tocó clasificar y estudiar en su tiempo⁷. En lugar de considerar la historia del arte como una miscelánea anecdótica y biográfica, centraba su estudio en la evolución estilística de las obras de arte. Trabaja con una gran cantidad de observaciones aisladas y clasificaciones en términos formales y según algunos autores, hasta la publicación de su *Historia del Arte en la Antigüedad* en 1764, el estudio científico de obras de arte, y por tanto las técnicas modernas de fechar de acuerdo con los caracteres estilísticos, no puede decirse que empezara realmente. Winckelmann (2002) propone una ‘utopía idealista’ para el arte que asume como modelo ideal al arte clásico y sus normas de belleza. A diferencia de Vasari, no se plantea la posibilidad de superar al modelo clásico, lo que da a este el carácter de ‘ideal’, en consecuencia, el carácter de inalcanzable. Debido a esta ‘utopía idealista’ critica las obras tardías de Miguel Ángel y las obras de Bernini. Impone dos conceptos a partir de él, muy usados en la estética neoclásica, ‘noble sencillez’ y ‘serena grandiosidad’, tanto de las posturas como de las expresiones.

4.1.1 HÉCTOR VELARDE BERGMAN

En *Arquitectura Peruana* (1946), el modelo interpretativo velardiano piensa la arquitectura peruana como producto del mestizaje andino y colonial en un marco geográfico específico: el Perú. Dice en un pasaje de este libro:

Se ha sabido captar con intensidad la característica tradicional y física de la arquitectura indígena y colonial... que es esencialmente plástica. Son el relieve y el colorido nacidos de la tierra, de la mano de obra indígena y del barroco español impregnado del medio ambiente. (Velarde, 1946, pp. 169-170)

Su punto de partida es la existencia de seis factores en la formación de la arquitectura: geográfico, climatológico, geológico, religioso, social e histórico. “Cuanto más notables y definidos sean estos factores, más originalidad y carácter tendrá la arquitectura” (Velarde, 1946, p. 7).⁸

Velarde presenta la arquitectura moderna como una parte de la época republicana, idea que hace pensar en una relación muy estrecha entre la arquitectura y los regímenes políticos, pero no es el caso. Sin embargo, Velarde (1946) sostiene que su periodización obedece a las tres épocas fundamentales de la cultura en el Perú. De las doce páginas que dedica a la arquitectura republicana cuatro se atribuyen a la arquitectura del primer siglo de la independencia, desde 1821 hasta 1920, período en que “...la arquitectura en el Perú siguió, sobre todo, modelos franceses e italianos. Esto se comprende con facilidad, pues con la independencia vino la reacción contra la arquitectura colonial que se tomaba como puramente española” (Velarde, 1946, p. 161).

La apertura del Canal de Panamá y el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 acumularon, para Velarde, nuevos elementos y posibilidades materiales y de inquietudes y expectativas estéticas que se plasmaron en un ‘desorden constructivo’ y que dio lugar al ‘estilo de palacetes franceses’, el estilo de ‘casas-buque’ y el estilo ‘modernista’.

En fin, las más curiosas y disparatadas formas surgieron con abundancia en nuevas avenidas y urbanizaciones; pero, al mismo tiempo, se fue formando una conciencia arquitectónica, se fue despertando una responsabilidad, se creó la sección de arquitectura en la Escuela de Ingenieros, se combatió la imitación en adobe y en quincha de otros materiales, principió el uso del ladrillo en gran escala, del concreto armado en edificios importantes, se discutió sobre arquitectura y se volvieron los ojos al pasado. (Velarde, 1946, p. 166)

Estos fueron los síntomas de la arquitectura moderna para Velarde. El mismo estilo neocolonial era parte de esta nueva tendencia, explicado como un renacimiento de la arquitectura peruana. “El pasado colonial renació en la arquitectura como un principio de verdad y como una reacción ante lo moderno” (Velarde, 1946, p. 167).

En este mismo sentido muestra las ‘características notables’ de la arquitectura peruana y sus monumentos principales en ‘orden de tiempo y espacio’ como la manera más objetiva posible de ver esta arquitectura (Velarde, 1946). El tiempo como variable fundamental de la historia y el espacio como variable de la arquitectura moderna son dos elementos que concitan la atención en el pensamiento de Velarde:

Del equilibrio entre el tiempo y el espacio nace la proporción. Toda forma es subjetiva y objetiva, como se sabe. Lo que generalmente no se sabe es que en lo primero está encerrado el tiempo y en lo segundo, el espacio. Es el movimiento y el cuerpo de la forma. Lo uno depende de lo otro y constituye la expresión. (Velarde, 1966, p. 9)

Periodiza la arquitectura en prehispánica, colonial y republicana. La prehispánica para Velarde tiene dos vertientes espaciales, la andina y la costeña. La arquitectura colonial la clasifica y estudia por la delimitación política de departamentos: Cusco, Lima, Arequipa, Puno, Ayacucho, Cajamarca, Trujillo e Ica. Para la época republicana solamente estudia Lima, que denota el inicio de la consolidación del centralismo como característica fundamental de la ocupación del territorio durante la república, característica que agravada en nuestros días persiste todavía.

Es decir, se puede afirmar que Velarde representa en ese momento el pensamiento moderno de la historia, primero al ordenar su objeto de estudio de acuerdo al tiempo en forma lineal; y segundo de acuerdo al espacio nacional –en este caso el espacio geográfico como una extensión del espacio arquitectónico–, es decir, la variable espacial como la variable fundamental de la arquitectura moderna.

También se puede apreciar en el modelo velardiano al espacio político-geográfico como componente del territorio, lo que produce una idea de ‘historia de la arquitectura de la nación’, de ahí el título de su primer libro *Arquitectura Peruana*. Pero también denota la poca incidencia de lo moderno en el resto del país durante la época republicana, situación que explica la poca presencia del estado nacional como organización política-administrativa de la modernidad, como su espacio institucional, como que también explica la centralidad de la capital peruana en el marco del proyecto nacional criollo, es decir, se materializa la idea de legitimar a Lima como el centro histórico del país. Por eso no se encuentra una ‘historia de la arquitectura regional en la época moderna’.

La arquitectura moderna, que en este caso representa a través de sus formas y tipologías las necesidades de la época, no se registra en la visión de Velarde para el interior del país, espacio que todavía no daba muestras de una presencia significativa en el panorama moderno y que expresaba la parte negativa del proceso de modernización: el crecimiento desproporcionado de Lima. Poco podía saber Velarde que iniciado este proceso, se manifestaría después en un cambio en las mentalidades de los individuos, o sea en sus usos, costumbres e imaginarios, en un cambio de la morfología de las anteriormente señoriales ciudades costeñas y en una transformación de la arquitectura misma de todo el país, que reproduce las tendencias y estilos de la arquitectura limeña.

También es visible en Velarde la forma de exponer la arquitectura peruana al mundo, como lo hizo en su momento, para los recursos naturales y para los ojos del mundo, Francisco García Calderón (1907) en *Le Pérou Contemporain*⁹. La califica como “...una de las arquitecturas más ricas, abundantes y auténticas de América” (Velarde, 1946, p. 9). A su vez, da la sensación del carácter romántico de su propuesta por la exaltación de las virtudes de la arquitectura peruana. Velarde pasó gran parte de su período de formación en Francia y también estuvo ligado a la actividad diplomática. Como es lógico pensar, Velarde hubo de tener la influencia de este espíritu de la época y en particular de Francisco García Calderón.¹⁰ En una carta fechada en París el nueve de junio de 1924, Francisco García Calderón¹¹ opinaba sobre los cuentos y ensayos que Velarde publicaría poco tiempo después.¹²

Héctor Velarde (1932) señala en *Fragmentos de Espacio*, que la tradición y modernidad no son mundos aislados y excluyentes, que la condición ahistórica de la modernidad es una falacia, ya que por el contrario, existe el punto de contacto que hace a esos mundos simétricos, armónicos y contrarios. Agrega asimismo que la arquitectura es una expresión cultural de cómo se concibe el espacio.

Las diferentes culturas y civilizaciones definen su espíritu en la manera que tienen de concebir el espacio y de crearlo, es decir, lo definen en su arquitectura. Los estilos arquitectónicos son soluciones que tienden a resolver la forma y la estructura del espacio ideado por Dios. ¿Cómo se ha concebido y se concibe esa forma y estructura? De mil maneras distintas. Desde el hombre prehistórico a nuestros días no hemos hecho sino considerar al espacio bajo múltiples aspectos de extensión y medida. Lo hemos cristalizado en diferentes moldes que creíamos o que nos parecen ideales y resueltos. Hemos deducido mil estéticas. No sabemos a qué distancia estamos del modelo absoluto, del edificio máximo y resplandeciente. Sólo sabemos que nuestras arquitecturas son espejos de piedra que exponemos a la luz divina para buscar su brillo. Allí donde aparece el reflejo deseado, allí se abre la perspectiva del universo, de la casa de Dios... (Velarde, 1966, p. 35)

Es una idea bastante aceptada que la arquitectura moderna tiene su origen en el manifiesto de la Agrupación Espacio.¹³ Sin embargo, la arquitectura moderna comenzó a introducirse en el Perú de una manera progresiva y silenciosa, que fácil tiene sus antecedentes más remotos cuando se plantean reformas políticas que originan la necesidad de nuevas tipologías arquitectónicas, como por ejemplo el panóptico o la cárcel, el mercado de abastos, el estadio, la vivienda colectiva, los locales de espectáculos masivos, aunque todavía revestidos de estilos precedentes. Primero se debería pensar que la arquitectura moderna surgió para dar curso a los ideales de modernidad, democracia, libertad del individuo y bienestar.

Lo cierto es que Ramón Gutiérrez (2002), quien realiza una hagiografía sobre Velarde, encuentra un marcado énfasis en aquellos aspectos en que Velarde venía insistiendo desde hacía tres lustros, aunque el hecho de pertenecer a otra generación y buscar una arquitectura alternativa a la del Movimiento Moderno lo dejaba fuera de juego. Para Gutiérrez, “Espacio” fue concebida como la sucursal local de los CIAM antes que una reflexión moderna desde lo propio (Gutiérrez, 2002). Por ello se plantea ‘abolir la arquitectura epidérmica’ y desarrollar la arquitectura ‘funcional y racional’, reclamando a la vez ‘honestidad en el uso de los materiales y las estructuras’. Podría pensarse que la distancia de Velarde con la modernidad radicaba en sus incursiones en lo neocolonial, pero se ha visto que el propio Miró Quesada había ganado el concurso de la Municipalidad de Miraflores en ese estilo (1940).

Añade Gutiérrez (2002) que el tema de la honestidad lleva directamente al asunto de la ornamentación en la arquitectura y por medio de ella al debate sobre los estilos. El mensaje de la arquitectura racionalista llegaría como el de un nuevo estilo, el ‘estilo moderno’, en el cual los arquitectos se desenvolverían con la usual soltura de academicistas o neocoloniales. Es decir, que no sería la expresión del ‘fin de los estilos’ sino un estilo más en el repertorio de lo posible. Se trataba entonces para Gutiérrez de un problema de léxico formal, circunstancia de la propuesta historicista, por lo que la ideología de la modernidad se centró en la negación del ornamento como estrategia. Pero Velarde, citando a Augusto Perret, sostenía que en la arquitectura no hay ‘estilos’ como cree todo el mundo, sino el ‘estilo’, único, que hace la verdadera arquitectura y que consiste en satisfacer todas las necesidades de una época con el mínimo de material empleado (Velarde, 1966c). De forma categórica mostraba que el diseño arquitectónico se orienta a la satisfacción de las necesidades con los recursos disponibles, y que eso era hacer buena arquitectura. Una verdad indiscutible hasta el día de hoy.

Para Velarde, la verdadera razón en la eliminación de los ornamentos radicaba en el abaratamiento de las obras, la gracia consistía en hacer lo más barato posible, la economía debe estar no solo en la materia sino en el método, en el tiempo, en el espacio (Gutiérrez, 2002).

El hombre moderno, sostiene Velarde (1966c), ya no cree en la forma absoluta de un espacio sublime.

La lógica, sola, determina la forma justa y perfecta. La ciencia ofrece como útiles, la distancia y el tiempo. El espacio está todo en el equilibrio escueto de la materia misma, en la voluntad del hombre que le impone la forma, que fija sus esfuerzos y que se sirve de la naturaleza como simple andamiaje. El espacio es la realidad para nosotros, la existencia exacta del volumen sin más allá que sus propias líneas y superficies duras, lisas y nítidas. Es geometría descarnada, mecánica, máquina admirable y sencilla para que viva el hombre con su razón a solas. (p. 40)

Banister Fletcher (1961), quién ha influido notablemente en la obra de Velarde sostiene en el prefacio de la décimo sexta edición de su obra *History of Architecture on the Comparative Method*:

... of which the short title is ‘Comparative Architecture’, aims at displaying clearly the characteristic features of the architecture of each country by comparing the buildings of each period and by giving due prominence to the

influences - geographical, geological, climatic, religious, social, and historical - which have contributed to the formation of particular styles, and which hitherto have not been emphasized systematically in presenting the story of architectural development... (pp. vi-vii)¹⁴

Esta misma forma de enfrentar el estudio de la *Arquitectura Peruana* lo muestra en las primeras líneas de la introducción cuando sostiene que son seis los factores principales que actúan en la formación de una arquitectura: el geográfico, el climatológico, el geológico, el religioso, el social y el histórico.

The analytical and comparative method adopted enables the essentials of individual styles to be easily grasped; thus the character of Gothic is emphasized by comparison with Classic and Renaissance architecture, a similar treatment being followed throughout the book. (Fletcher, 1961, pp. vi-vii)

De la misma manera que se plantea Fletcher, el método analítico y comparativo adoptado por Velarde lo usa para comprender las características específicas de los estilos individuales. Por ejemplo resalta el carácter de un estilo como el barroco cuando se le compara con la arquitectura prehispánica o moderna.

Cada estilo es considerado bajo seis aspectos a los que denomina influencias: geográfico; geológico; climático; religioso; social; e histórico. Sobre este aspecto dice Fletcher (1961): “This six leading influences help to shape architecture: the first three are physical, the next two civilising, and the last the historical background” (pp. vi-vii).

Los tres primeros son físicos, los dos siguientes se relacionan con la cultura, y el último corresponde al contexto histórico.

Sobre el carácter de la arquitectura sostiene Fletcher (1961): “The general appearance and special features of the buildings of each period are in this section described in detail, together with various theories of origin and evolutionary development” (pp. vi-vii).

Velarde desarrolla *Arquitectura Peruana* en las siguientes partes: Arquitectura Prehispánica: Pre-incaica e Incaica; Arquitectura Colonial: por departamentos; y Época Republicana: Primer siglo de la Independencia y época actual. Para cada una de estas etapas describe en detalle la arquitectura de cada período, explica los orígenes y su desarrollo evolutivo.

Y sobre algunos ejemplos:

In this section is given a wide range of typical buildings throughout the ages; these are shown both photographically and by specially prepared drawings which latter serve as a key to the size and proportion of the structures, while the text is confined to brief descriptive notes. (Fletcher, 1961, pp. vi-vii)

Si bien es cierto que no hay una variedad de dibujos sobre la arquitectura prehispánica, debido probablemente al poco desarrollo y difusión de las investigaciones arqueológicas de aquella época, la época colonial está ampliamente documentada con fotografías por departamentos y por tipologías arquitectónicas, sobre todo de edificios de orden religioso y residencial. Le sigue en importancia la época republicana.

El análisis comparativo que plantea Fletcher (1961) se da en la siguiente forma:

A) Plans, or general arrangement of buildings. B) Walls, their construction and treatment. C) Openings, their character and shape. D) Roofs, their treatment and development. E) Columns, their position, structure, and decoration. F) Mouldings, their form and decoration. G) Ornament, as applied in general to any building.

This analysis of the characteristic features, which resulted from solving certain structural problems, enables the student to visualise clearly the main factors, which brought about changes in each style. (pp. vi-vii)

Por ejemplo cuando trata de las iglesias y conventos aborda una descripción de la ciudad de Lima diciendo que cada dos o tres cuadras se encontraba una iglesia, una capilla o un convento, debiéndose a un magnánimo espíritu místico “... que invadió intensamente todo el jugoso siglo XVII...” (Velarde, 1946, p. 107). Formula referentes de la arquitectura religiosa, por ejemplo a Vignola, quién creó en Roma la planta de una sola nave con capillas laterales, “... a la vez esbelta y honda, llena de gracia y naturalidad, rica y modesta: la de la Compañía de Jesús” (p.108). Sin embargo, de la arquitectura moderna no hace mayores descripciones. Trata de seguir la secuencia de planos, muros, ventanas, techos, columnas, molduras, ornamentos.

Finalmente Fletcher recomienda una bibliografía que para Velarde gira en torno a Auguste Choisy y Banister Fletcher [Section 5. Reference Books]: “The chief books are given to which readers who wish to pursue their studies in greater detail many profitably refer” (Fletcher, 1961, pp. vi-vii).

La idea que sobre la historia de la arquitectura subyace en las apreciaciones de Fletcher está relacionada con una historia lineal, una historia teleológica (de casusas finales), característica del pensamiento anglosajón de fines del siglo XIX. Al respecto, en la Introducción de la primera parte de su obra dice:

The History of Architecture is a record of continuous evolution [Nótese la idea de Winckelmann], beginning with the simple and massive forms of Egypt and Mesopotamia, followed by the more highly developed temple-building of Greece; passing through the complex types of Imperial Rome, with her multitudinous public needs, and also through the ages of Christendom, when faith and fear reared cathedrals and castles, until the men of the Renaissance reverted to the Classic types for the varied buildings of this great period in human development... (Fletcher, 1961, p. 5)

Dice Velarde siguiendo este modelo:

El hombre prehistórico creyó que el espacio era un inmenso volumen de peso formidable, mole que aguanta y sostiene todo, montaña inverosímil... Los egipcios tenían la seguridad absoluta de que el espacio estaba en la duración, el tiempo en la distancia, y que, por consiguiente, la eternidad era la verdadera forma del espacio ideal... Los caldeos y los asirios tomaron el espacio celeste como forma tangible. Era la bóveda estrellada donde contaban los astros y adivinaban con ellos, era el desierto que irrigaron y llenaron de dátiles... (Velarde, 1966, pp. 36-37)

Architecture, striding down the ages, was evolved, moulded, and adapted to meet the changing needs of nations in their religious, political, and domestic development. A glance along the perspective of past ages reveals architecture as a lithic history of social conditions, progress, and religion, and of events which are landmarks in the history of mankind; for as architecture is in all periods intimately connected with national life, the genius of a nation is unmistakably stamped on its architectural monuments, whether they are Egyptian, Greek, Roman, Mediaeval, or Renaissance. Throughout the history of the human race, architecture, the mother of all arts, has supplied shrines for religion, homes for the living, and monuments for the dead. (Fletcher, 1961, p. 5)

Este misma idea la podemos apreciar en Velarde (1946) cuando dice: “En el antiguo Perú, existieron pueblos organizados... siendo extraordinaria la variedad y riqueza de sus restos arqueológicos... templos, tumbas, fortalezas o palacios...” (p. 11).

La arquitectura para Fletcher tiene una relación muy intensa con la situación política y social de cada país. Inicia un análisis comparativo con la arquitectura griega y egipcia, destacando la arquitectura griega como la más refinada que el mundo haya visto y que ha influido en los estilos arquitectónicos hasta hoy en día.

The architecture of Greece reflects each stage of Greek history with remarkable accuracy. Buildings of the ‘Aegean’ period indicate the adventurous and progressive character of the early inhabitants of Crete, the neighbouring islands and the mainland [cursivas añadidas]; but it was after a Dark Age of some five centuries that, with the Hellenic period, there was ushered in the most refined architecture and sculpture the world has ever seen, and this was concurrent with similar developments in literature and political institutions. Greece has, indeed, been the source of the highest artistic inspiration, and her architecture has influenced all styles almost down to our own day. The religion of the Greeks naturally engendered a desire to erect stately temples, and the national exultation at the final defeat of the Persians at Marathon and Salamis found expression in the building of many fine temples in the fifty years following the overthrow of their enemies. The world-famous buildings on the Acropolis were completed during the rule of Pericles (444-429 B.C.), a period which marked the climax of Athenian prosperity, art, and culture. (Fletcher, 1961, p. 7)

Como sostiene Gutierrez (2002) a propósito del elogio a lo clásico, hacia 1935 Velarde rescataba de la arquitectura clásica el

...concepto de perfección, ante todo, de unidad inconvencional entre plano, fachada, materiales de construcción, ornamento, firmeza y objeto de la obra... Es la proporción única, neta y rigurosa entre lo soñado y lo tangible, entre el fondo y la forma; es la creación de la belleza diáfana, natural y pura. Esto es lo que ha expresado, expresa y expresará siempre la Arquitectura Clásica. (p. 52)¹⁵

Whereas Egyptian temples were royal monuments with high forbidding walls to hide the mysterious halls from the public gaze, Greek temples, on the other hand, were public monuments with only a small naos for the god, surrounded by open colonnades set out with all the beauty of column, entablature, and sculptured pediment in full view of the whole people. Egyptian temples were a royal prerogative; Greek temples were the peoples’ patrimony. Greek national games and festivals encouraged literature, music, and the drama, and these were responsible for the erection of stadia, palaestra, and theatres. (Fletcher, 1961, p. 7)

El surgimiento y poderío alcanzado por el imperio romano, poder que se expresa en la arquitectura con el surgimiento de nuevas tipologías, trascendentales y apoteósicas, pero que son producto de la influencia de

culturas anteriores como la etrusca, es la forma del discurso de Fletcher que Velarde asimila en su discurso historiográfico. A propósito un fragmento de la obra de Fletcher (1961):

The architecture of Rome was influenced by the masoncraft of their forerunners, the Etruscans, and combined the use of the arch with that of the column [cursivas añadidas]. Though the Romans initiated the use of column and entablature as decorative facings to piers with semicircular arches, they still used column constructively, as in magnificent colonnades of forums, palaces, and temples. Social and political development among the Romans is displayed in the variety and monumental nature of their buildings, for, in addition to stately temples adorned with fine sculpture [cursivas añadidas], there were public buildings of complicated construction designed for many purposes. Imperial palaces on an immense scale tell of the magnificence and luxury of the Roman court; while superbly decorated private houses, as at Pompeii, indicate the importance of the home under the *patria potestas* [cursivas añadidas], which was the basis of Roman law. The Roman love of justice is also evident in the numerous basilicas or courts of law; while theatres indicate a different idea of the drama from that of the Greeks. Amphitheatres were a new departure built for contest between men and wild beasts, and they bear witness to that coarseness yet strength of character which enabled the Romans to bring the whole of the then-known world under their domination; while the great 'thermae' are evidences of the luxury which contributed to the decline and fall of the Empire. The great Roman roads and triumphal arches in various parts of Europe are permanent expressions of Roman power and dominion. Further, by the use of the newly-invented concrete and by the employment of arch, vault and dome, the Romans were largely independent of local building methods, and thus the architecture of Rome was reproduced in all parts of her Empire, and became the foundation of all European architecture. The decadence of Rome, faithfully portrayed in her later architecture, culminated in her final loss of world power; thus was closed a great chapter both in civilization and architecture. (p. 8)

Se ha podido observar el hilo conductor que desarrolla este autor para describir las obras del imperio romano, sus antecedentes en la arquitectura etrusca, obras de escala monumental que pueden dar fe del poderío romano; como las hermosas casas de Pompeya pueden hacerlo de la importancia de la vivienda bajo la *patria potestas*; o el amor por la justicia en magníficos palacios de justicia; mientras que compara los anfiteatros griegos para la cultura ciudadana con los circos romanos, recintos para mostrar la competencia entre el hombre y la bestia. El discurso de Velarde es más 'literario' y accesible al público lector, no siempre dirigido a los arquitectos sino a los 'no especializados', pues solía decir no estar hecho para sus colegas: "...creo que no hay nada nuevo para ellos..." y agregaba:

La primera inquietud arquitectónica de cierta importancia la tuvimos en la época de Balta. Había su dinerito y Lima se colocó sus coronas para la Exposición de 1872... El neo-barroco peruano tuvo ejemplos bellos y positivos como los que acabamos de mencionar pero también desató un verdadero desenfreno de blondas y perigallas; fue un desborde que se explica por muchos factores en ese momento culminante de nuestra producción arquitectónica. (Velarde, 1963, pp. 368-371)

Esta forma de narrar la historia fue adoptada por Velarde, iniciando su discurso con la arquitectura prehispánica y deteniéndose principalmente en la arquitectura colonial. La arquitectura moderna, producida principalmente durante la escritura de su historia, era historia actual, con una distancia muy pequeña como para observar su desarrollo y evolución.¹⁶

Sin embargo en *Visión del Perú en el Siglo XX* bajo la dirección de José Pareja Paz-Soldán, aparece *La Arquitectura Peruana en el Siglo XX*. En una sección de este compendio presenta la arquitectura como un organismo viviente y por ello, dice, la arquitectura presenta dos aspectos fundamentales y de orden diferente: los caracteres hereditarios y la asimilación al medio. Lo que en arquitectura es la tradición y las posibilidades constructivas. Lo uno es lo ido que aparece, lo otro es lo presente que aparece, se renueva, transforma y pone en marcha lo pretérito. En lo primero está el espíritu de la arquitectura y en lo segundo su cuerpo. Es recuerdo que vive y materialización que lo afirma y proyecta. Es existencia de pasado y capacidad de porvenir. Es la historia y el medio que se compenetran y unifican en solidez y belleza. Así nace la vida y el sentido de la arquitectura (Velarde, 1963).

Sucede que cuando vino la república, vino la independencia cultural y por consiguiente toda la reacción contra lo colonial, y como la arquitectura peruana había sido colonial durante tres siglos, resultó que se rechazó esa herencia, esa tradición. La arquitectura peruana, para Velarde, quedó indefinida porque se rompió su continuidad tradicional y la época le fue adversa. De este modo empieza la aparición de la arquitectura decorativa promovida por arquitectos franceses e italianos. Vino el impulso arquitectónico en 1920 y luego el neobarroco peruano para desembocar en la irrupción de la arquitectura moderna. Y ya esto es historia conocida.

El afán de describir las características de los materiales usados en la arquitectura lo recibe de la influencia de Auguste Choisy a quien hace un artículo titulado *El Genio Francés de Auguste Choisy*. En este artículo destaca la habilidad de este personaje para analizar el uso de los materiales, su colocación, los medios, el andamiaje,

las herramientas y medidas empleadas, el origen de las proporciones características; en fin todo lo que se debe saber para comprender el avance constructivo de cada civilización (Velarde, 1966b).

4.1.1.1 LA LITERATURA COMO ESTRATEGIA HISTORIOGRÁFICA

Aurelio Miró Quesada Sosa ¹⁷ prologa la obra de Velarde y la inicia diciendo: “Conocí a Héctor Velarde poco después de su regreso a Lima, cuando estaban aún frescos el éxito y la sorpresa que había producido la publicación de su primer libro ‘Kikiff’” (Miró Quesada, 1965, p. 9). Miró Quesada percibe a Velarde de la siguiente manera:

Como arquitecto y dibujante había ya actuado en París y Buenos Aires. Y como escritor, a la vez de buen gusto señorial y de gracia burlona (dos caracteres aprendidos del padre), se había iniciado con unas crónicas que tenían sencillamente como título los extremos de un viaje: ‘De París a Buenos Aires’ (1922)’. (Miró Quesada, 1965, p. 10)

Lo aprecia como un:

Joven auténticamente ‘bien’, y con fronda profusa de parientes como en toda familia que se estima, no pudo evitar tampoco la ronda de almuerzos y comidas, y hasta de fiestas infantiles de sobrinos... Velarde se sonreía siempre, y empezaba a moldearse con esa mezcla de criollo y de universal que ha sido desde entonces la característica de su persona y de su obra. (Miró Quesada, 1965, p. 10)

Distingue en Velarde la sensibilidad de su mirada ‘cada vez más latina’. No aturdió al arquitecto el desarrollo de los Estados Unidos, donde vivió y ejerció por dos años el cargo de secretario de la Embajada de Perú en Washington, ni le redujo al servilismo de esos pueriles imitadores que el mismo Héctor Velarde ha llamado, gráficamente, “cholo-boys” (Miró Quesada, 1965, p. 12). Lo ‘cholo’ es lo otro en Velarde.

En el artículo *The Adobe* escrito por Velarde (1937), Miró Quesada parece encontrar algunos de los caracteres más representativos del autor. En primer término, la trabazón entre lo universal y lo local. Velarde formado en Europa ha bebido de las fuentes de la cultura universal, pero desde entonces aplica también su pensamiento, y sobre todo aplica su sentimiento a los temas peruanos. Su caso es un ejemplo de un proceso que va, “no de dentro hacia fuera, de lo inmediato a lo lejano, sino de fuera a dentro, de lo aprendido e inicialmente extraño a lo cercano” (Miró Quesada, 1965, p. 12).

En segundo lugar, el enlace, constantemente refrendado, de la ciencia y el arte. Héctor Velarde... une el concepto severo de la ciencia, objetivo, realista, definido, con la expresión amable, subjetiva, imaginativa, difluente, del arte. El gusto estético se sustenta en la estructura lógica de la construcción, como en el diseño arquitectónico la gracia se halla sostenida por la materia, la proporción y la resistencia de los elementos.

...con “The Adobe” toca el tema tradicional, y lo refleja con amorosa y comprensiva simpatía. Pero ni su formación mental ni su carácter le permiten caer en el tradicionalismo pasadista, quejumbroso o nostálgico. Velarde percibe la tradición, encuentra lo que hay en ella de verdad y de lógica... pero ni se aferra a ello ni pretende que esas notas de lógica conviertan tal o cual costumbre, tal o cual forma artística, en una receta valedera para cualquier espacio o cualquier tiempo. (Miró Quesada, 1965, pp. 12-13)

Es *The Adobe* la obra que plantea una doble línea en el trabajo de Velarde:

...de un lado seria y didáctica y de otro burlona y humorística, de interpretación de las escenas y los temas peruanos. Humorística y al mismo tiempo llena de verdad es “*Lima en picada*”... como lleno de verdad y profundamente serio y sólido es “*Arquitectura peruana*”... En uno y otro caso es exacta la observación, preciso el cotejo o el entronque entre lo nacional y lo de fuera, agudísimo el hallazgo de lógica dentro de la contención o del desborde de las formas estéticas. Los apuntes sobre el clima, sobre los materiales de construcción, las condiciones económicas, la raíz étnica, las características regionales, la evolución histórica, la necesidad vital, el factor psicológico, se combinan con maestría excepcional en broma y en serio, para darnos el cuadro, no sólo de la arquitectura del Perú en general, sino de lo que es aún más verdadero: las singularidades arquitectónicas de Lima, Cuzco, Trujillo, Arequipa, Cajamarca, Tacna, Ica, Puno, Ayacucho o Chanchán. (Miró Quesada, 1965, pp. 13-14)

“Y junto a la burla franca o la risa jovial, se hallará también la sonrisa pensativa, la finura de artista, el perfume poético... [que caracterizan el] humorismo divertido y docente del autor” (Miró Quesada, 1965, pp. 14-15). Según Miró Quesada, el hilo común de tantas virtudes en Velarde sea el medio de expresión que habitualmente ha preferido: los artículos periodísticos publicados en diarios y revistas, particularmente *El Comercio* de Lima. Y que le ha permitido también una actualidad permanente a:

...este hombre sonriente y bonachón, culto y sencillo, arquitecto y letrado, humanista y criollo, amigo cordial de toda hora, que tiene la virtud inmarcesible de interesar, distraer e instruir, y para quien no son las cosas serias

las que se disuelven o sirven de pretexto para un chiste, sino para quien es en esencia el humorismo un amable pretexto para decirnos, con mucha levedad, muchas cosas muy serias. (Miró Quesada, 1965, p. 15)

4.1.2 EMILIO HARTH-TERRÉ

Según Pinillos y Pinillos (1982), los arquitectos Emilio Harth-Terré y Héctor Velarde son quienes inician la ‘crítica arquitectónica’ en el país, teniendo como fundamento la ubicación de la arquitectura dentro del desarrollo cultural y el proceso histórico. En su faceta de historiador de la arquitectura, Emilio Harth-Terré ha sido un constante investigador del Archivo Nacional, a diferencia de Velarde, no solo de la arquitectura sino también del arte y de las relaciones humanas de tiempos prehispánicos y coloniales. Su condición de ingeniero adscrito al Archivo Nacional en 1930 le dio el acceso a una invaluable documentación que le permitió tratar los temas de arquitectura, arte y urbanismo; experiencia que supo plasmar en su actuación como docente universitario e investigador social (Pinillos y Pinillos, 1982).

Su obra se centra mayormente sobre los períodos anteriores a la época moderna, sin embargo le tocó vivir todos los pormenores de la modernidad o modernismo arquitectónico en el Perú, razón por la cual fue un testigo y actor de excepción en este proceso, aún más, cuando entabla una controversia con los miembros de la Agrupación Espacio.

Emilio Harth-Terré plantea una historia de la arquitectura esencialmente moderna y crítica, en este sentido el juicio estético de una obra de arquitectura debe estar en función de la historia. Es decir, Harth-Terré es moderno en su metodología historiográfica pero para él la condición histórica es determinante en la obra arquitectónica, idea que no es compartida por quienes planteaban la arquitectura moderna, por lo menos de ese modo.

La explicación de esta especial característica de la personalidad profesional de Harth-Terré es obvia si se tiene en cuenta que la historiografía en el Perú recibió el aporte del positivismo de moda en la ‘generación del 900’, caracterizándose por el planteamiento realista de la problemática peruana. Por ejemplo, para el análisis crítico de la arquitectura en el Perú, Harth-Terré propone ubicar la obra en el tiempo, y señalar los autores y los factores psicológicos que la guiaron así como los factores sociales que imperan en dicha sociedad (Pinillos y Pinillos, 1982).

Harth-Terré sostiene que la historia de la arquitectura es fundamental para renovar la arquitectura: “...para forjar el constante renovar de la arquitectura es indispensable el estudio de la arquitectura del pasado como un factor fundamental del desarrollo de los estilos...” (Pinillos y Pinillos, 1982, p. 113). Asimismo considera que la tradición como precedente de lo moderno no es desdeñable:

En la arquitectura debe existir el amor a lo tradicional y el deseo de lo moderno, el respeto al pasado, y una renovación permanente dentro de los verdaderos principios de la arquitectura para preparar el camino hacia el futuro histórico. (Pinillos y Pinillos, 1982, p. 116)

Esta visión de lo moderno a partir de la tradición puede decirse que es la contribución más importante de Harth-Terré.

Pero es la historia del arte el tema que da pie para conocer el pensamiento de Harth-Terré sobre historiografía.

Harth-Terré asegura que los principios básicos para historiar el arte: “la evolución inmanente de los estilos” y “la relación entre el dominio del arte y la historia de las ideas”, no pueden ser aplicados en nuestro medio porque no existe historia literal de todas las épocas de nuestra cultura, de modo que no es fácil ubicar los monumentos en el tiempo. La consideración del “Arte como elemento de la Historia General, en relación con otras manifestaciones de orden material o espiritual de la actividad humana”, es la adecuada para realizar un análisis estético que pueda permitir, en los estudios generales de la historia de un pueblo, señalar determinados hitos que logren facilitar interpretaciones de orden material o espiritual sobre la actividad intelectual de un pueblo. (Pinillos y Pinillos, 1982, p. 116)

Otra de las contribuciones con plena vigencia es la situación del arte como elemento de la historia general de los pueblos, una posición completamente opuesta a la Agrupación Espacio que imaginó el concepto de *espacio abstracto* como elemento fundamental de la arquitectura moderna, desvirtuando la propuesta moderna del *espacio democrático* para la sociedad, el verdadero elemento fundamental de la arquitectura.

No se podría hacer una referencia a la ‘Historia del Arte en el Antiguo Perú’ sin conocer la propia historia del pueblo original... y afirma que la historia sin esta base sería ‘una simple descripción o análisis del arte peruano’, ya que no se podría ubicar científicamente una forma de arte con relación a otra, ni deducir influencias ni evolución específica sin apoyarse en la misma historia y su cronología. (Pinillos y Pinillos, 1982, p. 116).

A pesar que Hart-Terré maneja el concepto de *estilo* para hacer la historia de la arquitectura, no resta importancia a la relación de la historia del arte con la historia de los pueblos y denomina como simple descripción a una historia del arte que no tome en cuenta esta relación. En el fondo, la modernidad de Hart-Terré es más vigente en el Perú que cualquier otra que se haya estudiado.

4.1.2.1 DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA

Harth-Terré se convierte en actor de la propuesta moderna, desde el momento que muchos han denominado el inicio de aquella etapa de la arquitectura: la aparición de la Expresión de Principios de la Agrupación Espacio allá por el 15 de mayo de 1947 en el diario *El Comercio*. Harth-Terré lo hace también en el mismo diario, para ser exactos, el 18 de junio de 1947. Su artículo llevaba el título Espacio – A Propósito de un Manifiesto de Principios Arquitecturales. Y es que ambos textos, "... el de Harth-Terré y el de la Agrupación Espacio, constituyen una unidad indisoluble que define y sintetiza el principio o los inicios de la historia de la arquitectura moderna en el Perú" (Rodríguez Cobos, 1988, p. 22). Para Hart-Terré también era importante la modernización de la arquitectura como lo era su expresión como arte, pero para ser más preciso, Hart-Terré buscaba incorporar los valores propios de la sociedad peruana.

Si mis opiniones parecen ir por otro camino, van al mismo término: modernizar nuestra arquitectura. Pero en ese afán técnico, súmase también otro de arte. Poner la arquitectura de nuestro tiempo, hoy, y del tiempo mañana, es trabajo sin tregua ni límite. Y ponerla en la medida de nuestro arte, objetivo preciso... Descubrir la belleza en nuestros propios valores es incorporarse a lo telúrico. (Harth-Terré, 1988, p. 23)

Justifica en cierta medida el interés y la vehemencia de la Agrupación Espacio cuando dice que todo afán renovador es iconoclasta en su primera reacción, pero el camino es incierto.

Todo afán renovador es iconoclasta en su primera reacción. En la duda o en el entusiasmo se vuelve a la encrucijada y se escoge otro camino. Creemos ser siempre los primeros en hacerlo, pero en esto del Arte, las rutas son círculos entrecruzados y las encrucijadas se encuentran en el pasado, al pie de los ídolos... (Harth-Terré, 1988, p. 23)

Sustenta su posición a favor de la tradición arquitectónica, pero no el de la pura forma, sino del espíritu de esa forma, y cree en la unicidad de la creación artística.

Cuando se defiende la tradición arquitectónica, [bando en el que se sitúa] no es la de la forma sino el espíritu de esa forma. Cuando se desea mantener el espíritu de la tradición, se combate a favor de la unidad y contra la pluralidad. Y afán del artista es crear y no copiar. (Harth-Terré, 1988, p. 23)

Harth-Terré percibe la globalidad del mundo moderno y en consecuencia la cercanía cada vez más estrecha de la cultura de los pueblos, que parece unirse y soldarse en una sola, provocando la comunidad del arte. Pero para Harth-Terré, esta condición del arte no es tolerable, no es verdadera, ni será posible porque a más conocimiento del mundo, el hombre y su arte querrán ser más en sí mismos. Es decir, la reacción del regionalismo a la globalización a mediados del siglo XX en el Perú. Más aprecia lo singular en la pluralidad:

Pugnar por el perfeccionamiento de la arquitectura no será propiamente "revolucionario" pero es lucha en pro de una "buena arquitectura". Si esta arquitectura no se adhiere a las formas maquinistas –que han puesto en boga algún grupo de arquitectos– no es que no se desee "arquitectura contemporánea"... lo moderno lo conceptúo transitorio, moda –y por moda–, novedad, es decir, lo transitorio. Contemporáneo alcanza un mayor lapso (Harth-Terré, 1988, p. 23)

Descubre una confusión entre arquitectura y estilos; para Harth-Terré arquitectura sería procedimiento, mientras que estilo sería una forma o un adorno de esta forma. La arquitectura contemporánea utilizando su apariencia decorativa sería un estilo en la historia de la arquitectura pero *a posteriori*.

...confusión cuando se habla de arquitectura y de estilos. Arquitectura sería a mi juicio, el procedimiento, mientras que estilo una forma y esencialmente un adorno de esa forma. La arquitectura contemporánea es una arquitectura de procedimiento: materiales industriales en especial, empleados con un criterio utilitario. La forma bella se descubre de una armónica composición de ellos, de materiales "nobles" –con ese carácter constructivo– y utilizando su apariencia decorativa, acabará por dar un "estilo". El estilo es la casilla correspondiente en la Historia de la Arquitectura Universal. Esta casilla se señala "a posteriori". (Harth-Terré, 1988, p. 23)

Cómo es que la Agrupación Espacio demanda la muerte de los estilos, si al hacer una obra se les exigiera ya no un estilo, sino que la obra no se asemejara en nada a lo creado por otros arquitectos o maestros del arte contemporáneo. Los 'modernos' estarían en aprietos. Y preguntar si se hace 'arquitectura contemporánea' empleando solamente los materiales y productos de la industria y técnica modernas, o si se la puede hacer empleando materiales tradicionales. Harth-Terré responde que sí, porque la arquitectura contemporánea no

es arquitectura de materiales determinados sino del ‘concebido’ y de la forma resultante. ‘Concebido’ de espíritu nuevo y de formas adecuadas a las maneras nuevas, en el marco de una tendencia de perfeccionamiento.

¿Puede la casa ser una máquina para habitar?, se pregunta Harth-Terré. Pensar que todo se reduce a una función meramente útil. Que el instrumento sea útil y que su forma se sujete a este requisito, está bien; pero la casa y algo más que ella, el edificio, además de ser útil ha de ser agradable. Una ley más profunda, la de la armonía matemática queda a veces olvidada; y otra más profunda, aún desconocida, la lógica. La lógica es lo que hace el valor estético de lo útil y la lógica desborda lo útil.

Basar la arquitectura en lo meramente funcional en desmedro de la belleza implicaría quitar a la belleza su parte funcional en la vida. Funcional fue siempre la buena arquitectura. Función, geometría, número, industria, todo puede coexistir reinando lo bello sobre todo.

Lo que perjudica a la arquitectura es el ‘academismo’. Vignola destruyó la esencia del renacimiento poniendo medidas y proporciones a los órdenes griegos que no las tenían. Y lo que pretende la arquitectura moderna, es poner los números, las reglas y las proporciones de una fabricación en serie. (Harth-Terré, 1988, p. 24)

El estudio de la arquitectura en su pasado histórico es indispensable para aprender sus lecciones. El hombre nuevo, además es una ilusión, porque el hombre es un ser de su tiempo. “Y sólo Dios lo hizo en su creación edénica” (Harth-Terré, 1988, p. 24). El arte moderno es, hasta hoy, arte de ‘élites’. Se tiene la esperanza de un arte permanentemente fresco y expresivo. “Si la arquitectura tarda más que otras artes en renovarse es porque la arquitectura a diferencia de otras artes, junta lo meramente bello con lo indispensablemente económico” (Harth-Terré, 1988, pp. 24-25).

Harth-Terré y Velarde son dos arquitectos peruanos contemporáneos, hombres de su tiempo, con diferentes formaciones pero ambos destacan sus principios teocéntricos.

En su ‘Expresión de Principios’ la Agrupación Espacio acusó tácitamente de copiones a aquellos que utilizaban estilos históricos en sus proyectos. Ante esta expresión, Harth-Terré respondió diciendo que los copiones, más bien eran ellos, los jóvenes modernizantes, pues estando en 1947 copiaban lo que alemanes y la escuela ‘Bauhaus’ habían hecho hacía mucho tiempo, en 1919.

Copiones también entonces, pues estaban haciendo lo que él llamó ‘arquitectura industriada’, en serie, que además contenía una fuerte dosis de barroco que los jóvenes modernos no distinguían. (Rodríguez Cobos, 1984, p. 34)

Se tiene conocimiento que:

Harth-Terré fue duro con los ‘jóvenes modernizantes’, por lo que la respuesta de aquellos no se hizo esperar. Calificaron de ‘Harth-Terrorismo’ a todo lo que Harth-Terré hacía y decía. No le permitieron ingresar al círculo académico que en ese entonces ya se había afincado en la facultad de Arquitectura de la U.N.I., Harth-Terré sólo pudo ser profesor de “Historia de la Arquitectura Peruana” en la U.N.I. en los últimos años de su vida. (Rodríguez Cobos, 1984, p. 34)

Y las clases que dictaba sobre arquitectura peruana con el arquitecto Niño como asistente, no se hacían en los salones de la Facultad de Arquitectura sino en el tercer piso de la Facultad de Ingeniería Civil.

4.1.2.2 LA CASA DEL ARQUITECTO

Una de las maneras de estudiar la historiografía es estudiar la historia, pero también existe la posibilidad de estudiar al historiador. Yendo más allá, una de las formas de estudiar la historiografía de la arquitectura es estudiar la casa del arquitecto. Con mayor razón si ella ha sido diseñada por el propio autor. El arquitecto Luis Rodríguez Cobos hizo una interesante serie *Un Arquitecto y una Obra* en la revista *Plaza Mayor*. Se dio inicio a la serie con La Casa Neo-Inca del Arq. Emilio Harth-Terré. Su propósito era aportar información de interés a la discusión de la creación arquitectónica en el contexto general de la Historia de la Arquitectura Peruana. El arquitecto Harth-Terré era un personaje importante en el contexto de la ciudad por cuanto había sido el autor de la remodelación de nada menos que la Plaza Mayor de Lima.

En el panorama de las formas que exhibe nuestra historia de la arquitectura del siglo XX, el arquitecto Harth-Terré ocupa un lugar importante. Fue él quien con el arquitecto José Álvarez Calderón, ganó en concurso para la restauración de la Plaza Mayor de Lima, la más importante del país. El concurso fue convocado alrededor de los años 40 por el entonces alcalde de Lima, Doctor Luis Gallo Porras. (Rodríguez Cobos, 1984, p. 31)

Rodríguez Cobos (1984) describe la casa del arquitecto como simple y polémica:

Es simple pero a la vez polémica. Su fachada es una composición académica, simétrica y monumental. Utiliza formas, ornamentos y dibujos propios de la arquitectura llamada genéricamente incaica. Volumétricamente

produce la impresión de una pequeña fortaleza inca, sin embargo, al instante inmediato de ingresar en ella cambia radicalmente y se convierte en un pequeño, apasible y silencioso convento español, pues el zaguán contiguo a la puerta de ingreso conduce a un patio con pileta en su centro y arquerías alrededor a manera de portales. (p. 32)

Se puede decir que existen dos elementos importantes que están presentes en la casa del arquitecto: lo inca en la parte externa y lo español en la parte interna. Fachada inca y espíritu español, o lo español revestido de inca para no desentonar (Rodríguez Cobos, 1984). ¿Era esta la expresión de una arquitectura en 'estilo peruano' que planteaba la generación de Harth-Terré? ¿Creía en aquello que señalaba su contemporáneo y colega Héctor Velarde cuando decía que lo peruano es una mezcla de indio con español y que por tanto la arquitectura que le corresponde es una mezcla de arquitectura incaica y española? Lo cierto es que la casa de Harth-Terré, y en general toda su obra arquitectónica, está fuertemente impregnada de un clasicismo académico.

4.2 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA FASE DE CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO PROFESIONAL DEL ARQUITECTO

La generación de la consolidación del campo profesional del arquitecto tiene una relación muy marcada con la idea de forjar la nación y llevar este interés al campo arquitectónico, y en este sentido plantea el problema de la identidad nacional. Muestra de ello es el interés de José Bentín (1988) en *La Arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de Identidad Nacional* y también el de Miguel Cruchaga Belaúnde, quien sostiene que la ‘tercera misión’ de la arquitectura es la búsqueda consciente y deliberada de arquitectura peruana, detrás de la militancia en la arquitectura moderna y en la especial preocupación por la vivienda colectiva, las dos misiones en las que se formó en la Universidad Nacional de Ingeniería (Beingolea, 2011).

Esta generación era precedida por la generación formativa y tenía también especial interés en la vivienda colectiva. Al respecto, el arquitecto Alfredo Dammert (1947) sostenía lo siguiente:

Es evidente que la vivienda y la ciudad reflejan la estructura social de un pueblo. ¿Puede haber tranquilidad social mientras casi la mitad de los pobladores viven en casas inadecuadas, en los así llamados ‘slums’, o ‘callejones’, o ‘tugurios’, o ‘viviendas’, etc.?

Debemos fortalecer las bases sociales de nuestros países y nos toca a nosotros los arquitectos parte de este trabajo, pues no debemos limitarnos a ser proyectistas; nuestra labor debe ir más allá, emprendiendo una campaña empeñosa que sea sentida como una necesidad, inculcando un credo con un sano espíritu de aporte a la humanidad.

Es a nosotros a quienes nos toca imponer por medio de estudios, publicaciones, conferencias, etc. nuestro conocimiento en la materia, su origen y su solución. (p. 2)

Aunque para algunos arquitectos de la generación de la consolidación profesional la tercera misión pasaba a un segundo plano, no quiere decir que no sentían el interés por una buena arquitectura que al ser buena se adecuara al sitio y a la época de modo natural. Al respecto sostenía García Bryce (1962):

No interesa que haya o no arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñamos [sic] – y no sólo los arquitectos – en hacer y en que se haga buena arquitectura. Al ser buena, esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época en forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a un criterio de peruanismo establecido a priori, que fue el equívoco romántico. (p. 51)

Se puede comentar en el campo de la epistemología que esta generación heredó lo que Josep María Montaner llamaría la tradición del positivismo. Sobre este aspecto Montaner (2000):

La tradición del positivismo arranca en Francia con René Descartes y toda la ilusión metodológica que comporta la ciencia moderna. Continúa en las interpretaciones de August Comte e Hyppolyte Taine con su evolucionismo basado en el engranaje perfecto de causas y efectos y con la teoría de la total influencia del ambiente o medio. Y encuentra su máxima teorización en los escritos del arquitecto vienés, Goofried Semper (1803-1879), que continúa la tradición rigorista y tecnológica iniciada por Carlo Lodoli y que con su “principio del revestimiento” anticipa las ideas y las obras de Adolf Loos y Mies van der Rohe. El objetivo de las teorías de Semper, explicadas en textos como *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-1863) fue el de la búsqueda de unas leyes fijas e inmutables para el arte. Según la teoría determinista del positivismo estas leyes provenían de las condicionantes materiales, técnicos, climatológicos, políticos, culturales y religiosos. Semper trata sobre la noción de tectonicidad como relación orgánica, interrelacionada y articulada entre las diversas decisiones técnicas que conforman un edificio. Según Semper existen distintas artes y técnicas tectónicas, siendo la arquitectura la técnica y arte del espacio. Antes de que August Schmarsow y Alois Riegl definan la arquitectura como arte del espacio ya Semper utiliza el concepto que será central en la arquitectura moderna. (pp. 24-25)

Pero del positivismo solo heredó la vertiente funcionalista, que fue la primera misión de la arquitectura moderna.

Introducido en el Perú hacia 1860, el positivismo alcanza su máxima vigencia doctrinaria entre 1885 y 1915. Antes de este período, el ambiente intelectual peruano está dominado, en filosofía, por los remanentes del eclecticismo cousiniano, la escolástica que sostiene y difunde la Iglesia, y las doctrinas de la escuela tradicionalista. (Salazar Bondy, 1967, p. 3)

Aunque el positivismo es anterior a la aparición de esta generación, su influencia en ella y en todas las generaciones posteriores alcanzó diversas graduaciones.

La formalización de una profesión conserva un estrecho vínculo con su institucionalización pedagógica. En este sentido, la conversión profesional de la arquitectura en el Perú es un fenómeno de nuestro siglo XX y, por tanto, un hecho relativamente tardío en términos latinoamericanos. (Ludeña, 1988a, p. 23)

Pero también se piensa que la consolidación del campo profesional va de la mano con su formalización. Por ello es importante su institucionalización pedagógica. Para el caso peruano:

Si bien la primera institución universitaria abocada exclusivamente a la formación de los arquitectos se crea recién en 1955, con la fundación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la UNI, éstos venían formándose desde la creación en 1876 de la Escuela Especial de Ingenieros de Construcciones Civiles y de Minas. Entre tanto, la organización gremial de los arquitectos tendrá su punto de convergencia en dos instituciones fundamentales: la Sociedad de Arquitectos creada en 1937 y el Colegio de Arquitectos fundado en 1967 en el marco del primer belaundismo (Ludeña, 1988a, p. 23)

A la institucionalización pedagógica y a la organización gremial habría que agregar el cuerpo normativo o legal que sustenta la cada vez más importante presencia del ejercicio profesional en el sector gubernamental, institucional y privado de la economía y la sociedad peruana. Y a todo ello, la aparición y publicación ininterrumpida de *El Arquitecto Peruano* (1937).

Aun que algunos como Ludeña (1988a) sostienen que:

Desde su origen la profesionalización de la arquitectura y el arquitecto ha estado identificada con los intereses del Estado y las clases dominantes. Hasta podría afirmarse que la arquitectura en términos de profesión es una hija legítima de la 'República Aristocrática' en trance a su modernización. (p. 23)

Lo cierto es que la arquitectura pública y/o monumental, como la religión, ha servido a los intereses de las clases dirigentes para legitimar y realzar su poder. Es esta una de las funciones de la arquitectura como signo. En términos de arquitectura doméstica, también ha servido para distinguir los estratos sociales de una sociedad clasista. Pero también ha servido como medio para llevar adelante los proyectos nacionales que las clases dominantes pensaban era lo más conveniente para el país. Es así que la República Aristocrática, como la Patria Nueva o el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada tuvieron su arquitectura y sus arquitectos, que para este último caso no eran precisamente eso: revolucionarios.

Pero con el tiempo esta consolidación 'buscada' ha ido erosionándose a tal punto que el mismo Ludeña grafica al arquitecto peruano como un profesional prescindible, debido a la orientación social y culturalmente excluyente del proceso de profesionalización de la arquitectura en el Perú. Por tanto, se ha tornado alejada de la expectativa de las grandes mayorías. La característica del arquitecto peruano, tanto para la generación formativa como para la generación de la consolidación, fue obvia: "ser un profesional de la élite para la élite" (1988b, p. 19).

Desde Héctor Velarde a Rafael Marquina, desde Emilio Harth-Terré a José García Bryce, desde Miguel Cruchaga Belaúnde a Emilio Soyer, los arquitectos peruanos han estado abocados esencialmente a brindar las respectivas formalizaciones arquitectónicas a una comitencia económica y socialmente privilegiada. Es decir, al margen de los históricos problemas de hábitat urbano-popular y campesino. (Ludeña, 1988b, p. 19)

Estas serían las razones, que luego de una etapa de lucha por la consolidación del campo profesional, provocarían un socavamiento de las bases de la profesión, producto de la misma práctica de los arquitectos que han carecido de una consistente proyección social y por ende, de una legitimidad y un reconocimiento en todos los niveles de la sociedad peruana. De esta manera se explicaría el profundo desencuentro entre arquitectura formal y sociedad real, así como el sentido de una precaria institucionalización (Ludeña, 1988b). Por ahora, estas formas y factores serán materia de otra etapa que se estudiará más adelante.

4.2.1 FERNANDO BELAUNDE TERRY

Fernando Belaúnde no fue un historiador del arte, pero la principal razón por la que aparece en el presente estudio es por la fundación y dirección de *El Arquitecto Peruano*, una revista sobre arquitectura y urbanismo que permaneció en el mercado nacional por alrededor de 30 años y que es testigo de lo que pasó y se pensó sobre la arquitectura por aquellos años. No sería desmedido pensar que la revista fue una crónica de la profesión de arquitecto. Fue fundada en setiembre de 1937, cuando Belaúnde recién había regresado al Perú después de graduarse como arquitecto en la Universidad de Texas. Dirigió la publicación hasta 1963, cuando, elegido por primera vez presidente del Perú, dejó las labores editoriales a su sobrino Miguel Cruchaga. Como sostiene Antonio Zapata (1995), "EAP tuvo una importante influencia en el panorama intelectual del país, puesto que en sus páginas escribieron todos los que tuvieron que ver con el nacimiento de la arquitectura y la planificación en el Perú..." (p. 13)¹⁸. A lo que habría que agregar que era en la época en que se empezaba a desarrollar la modernidad en la arquitectura.

EAP no fue solamente una revista especializada en arquitectura y urbanismo. Según Zapata (1995) también fue un órgano de expresión política, porque muchas de las ideas de Fernando Belaunde como catedrático,

fueron materializadas, cuando electo dos veces presidente del país, así pudo concretar las ideas urbanísticas que se habían discutido en la revista por alrededor de veinticinco años.

Simultáneamente a la aparición de la revista se dan las grandes migraciones internas, que constituyen el hecho demográfico más importante de la historia del Perú, casi comparables por antinomia a la exterminación de la población nativa durante la conquista española. La configuración del territorio fue alterado profundamente durante este período, de básicamente rural y serrano pasó a ser urbano y costero (Zapata, 1995).

Consciente de este hecho, EAP tuvo la importancia de albergar en sus páginas los bocetos de solución que planteaba el grupo intelectual que giraba en torno a la revista. Nació en el Perú el planeamiento, que aunque no obtuvo los resultados esperados, en opinión de algunos por la defectuosa implantación de la modernidad en el país, el mérito intelectual de la revista lo constituyó el hecho de plantear claramente el problema urbano en el Perú en el momento de las grandes migraciones (Zapata, 1995).

Otro aspecto en EAP, y determinante para denominar a la generación de Belaúnde como la generación de la consolidación del campo profesional, fue el constante afán por mostrar la utilidad social de la profesión de arquitecto, cuando entonces apenas comenzaba a organizarse en el Perú.¹⁹

Cuando Belaúnde retornó al país, muy pocos arquitectos trabajaban en Lima. De ellos, algunos eran extranjeros que habían llegado al Perú a trabajar como profesionales; ese era el caso de Ricardo de Jaxa Malachowski y Claudio Sahut, quienes habían estudiado en la Escuela de Beaux Arts en París. Del grupo de peruanos, la mayoría había estudiado en el extranjero. Entre estos pioneros se hallaban Rafael Marquina, graduado en la Universidad de Cornell (Estados Unidos); Héctor Velarde, quien tenía formación europea; así como Emilio Harth-Terré, que había estudiado en Lima en la antigua Escuela de Ingenieros (Zapata, 1995, p. 15).

Esta, con razón, podría denominarse como la primera generación de arquitectos en el Perú. Belaúnde, sostiene Zapata (1995), pertenece a la segunda generación de arquitectos peruanos, "...que se ha mantenido unida y coherente a lo largo de su vida. Los personajes más importantes de este grupo generacional, además de Belaúnde, son: Luis Ortiz de Zavallos, Alfredo Dammert, Carlos Morales Machiavello y Luis Dorich" (p. 16).

Para el concepto de generación que planteaba Ortega y Gasset (2010), los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos que les prestan fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Pero esta fisonomía también es construida a partir de las circunstancias de la época, de los problemas generacionales, de sus anhelos y frustraciones.

Estas se forman por lo general en la juventud, de manera que cuando esos lazos intelectuales continúan a lo largo de los años, como es el caso de la generación de Belaúnde, son una fuerza poderosa de intervención en la vida profesional. (Zapata, 1995, p. 16)

En los hechos, Dammert, Morales Machiavello y Dorich, fueron copartícipes en las nuevas ideas que se gestaron en EAP. Dammert fue el primer decano del flamante Colegio de Arquitectos del Perú, Morales Machiavello fue ministro de Belaúnde y Dorich un importante funcionario del Instituto Nacional de Desarrollo Urbano (INADUR).

EAP entonces se vislumbra como un medio eficaz para hacer conocer la arquitectura en un momento en que socialmente también se daban ciertos cambios en la forma de vivir, en la forma de habitar. Nuevos grupos sociales obtenían mayor poder adquisitivo favorecidos muchos de ellos por su militancia en la organización progubernamental 'Patria Nueva'. Además comenzaron a llegar, en términos de demanda colectiva, nuevos materiales a través de las importaciones y nuevas tipologías de viviendas en los medios de difusión de la época, que se sumaban a la ya conocida arquitectura pintoresquista, corriente que ha sido ampliamente estudiada por Patricia Caldas (2005) y cuyo reducto fue la Urbanización Santa Beatriz, promovida por el gobierno del presidente Leguía.

Inspirados en el vivo deseo de contribuir al progreso del país, dentro de la lógica y del arte, hemos decidido poner al alcance del público en general y de la industria constructora, un órgano que llene tan importante finalidad. (Belaúnde Terry, 1937, s.n.)

4.2.2 LUIS MIRÓ QUESADA GARLAND

El pensamiento del arquitecto Luis Miró Quesada Garland (LMQG) habrá que buscarlo tanto en su tiempo como en su entorno. En cuanto al tiempo, el mismo manifiesto se encarga de explicarlo, 'el hombre es un ser de su tiempo'. Lo de su entorno, no es común, por lo menos no en relación a los arquitectos que se ha

estudiado. Presenta características muy particulares el hecho que LMQG pertenezca a una de las familias más notables de la sociedad limeña, ligada a la política, al periodismo, a las letras y a la filosofía. Luis Miró Quesada de la Guerra, su padre, fue el ‘patriarca’ que lideró *El Comercio* a la muerte de su hermano Antonio, desde aproximadamente 1935.²⁰

Probablemente el liderazgo de su padre favoreció la presencia de LMQG en el diario *El Comercio*.²¹ Fue a través de este medio de comunicación social tan importante que las ideas de la Agrupación Espacio pudieron formar opinión en un medio todavía sorprendido por la presencia de un grupo creciente de arquitectos que postulaban una mayor participación en la sociedad civil y asuntos de gobierno.

Los intereses económicos también jugaron un papel importante en esta coyuntura. Los Miró Quesada a través de las páginas de *El Comercio*, a diferencia de otros medios importantes como *La Prensa* que estaba ligada a los intereses de la oligarquía terrateniente, defendían el derecho de los importadores porque dependían primordialmente de las importaciones de papel, tinta y maquinaria (Gilbert, 1982).

En el campo político eran fundamentalmente contrarios a la ideología aprista²², posición que se tornó radical por el asesinato de Antonio Miró Quesada de la Guerra y su esposa²³. Propugnaban un estado fuerte que promoviera el desarrollo capitalista basado en dos elementos profundamente modernizantes: la planificación²⁴ y la industrialización por sustitución de importaciones.²⁵

Los valores familiares también influyeron en la obra de LMQG. La lealtad a la familia como el más importante, la dignidad de la persona y el amor por la patria. Podría decirse que ‘han tendido a exaltar la jerarquía social y a mostrar un categórico sentido de su derecho a ocupar una posición social superior’ (Gilbert, 1982, p. 211).²⁶

En suma, se caracteriza a los Miró Quesada como reformadores aristocratizantes²⁷. Prueba y consecuencia de ello es que ni ellos mismos eran los empresarios que admiraban en abstracto, como lo reveló su propio manejo de *El Comercio*. [En relación al pánico por la organización sindical, sobre todo en la época del gobierno revolucionario del General Velasco]. No se asociaban a ese tipo de persona que promovían. Como sostiene Gilbert (1982), a pesar de su astucia política, los Miró Quesada eran intelectuales que promovían un programa político que carecía de contenido práctico. “Eran dirigentes sin seguidores o, como lo expresó una de las figuras más conocidas de la familia posteriormente, ‘vocero de los callados’” (p. 219).

Por ello dos hipótesis resultan del análisis de estos antecedentes, una es la necesidad de impulsar la industria de la construcción a partir de la edificación de viviendas y equipamiento urbano, y la otra es aglutinar un cuerpo político que bajo los principios de la modernidad forme corriente de opinión para hacer viable este proyecto. Lo primero se concretaría en la formación de una industria de la construcción y lo segundo en una organización política, que no se dio por diversas razones, una de ellas la propia voluntad de ‘Cartucho’ Miró Quesada, como le llamaban sus amigos.

Esta doctrina fue llevada a las aulas de la Facultad de Arquitectura de la UNI después de la reforma de 1946 a través de cursos como Análisis de la Función Arquitectónica, Arquitectura de la Habitación y Problema Nacional de la Vivienda entre otros. Cursos no necesariamente dictados por el arquitecto LMQG, pero sí pensados en los mismos términos.

En uno de sus escritos, Luis Miró Quesada Garland redacta su artículo *Inicios de la Arquitectura Moderna en Lima* de la siguiente forma: “Como Uds. bien saben no soy un historiador del Arte o de la Arquitectura, y no siéndolo no me siento capacitado para brindar una visión histórica de los inicios de la Arquitectura Moderna en el Perú” (Miró Quesada Garland, 1987, p. 41). La razón estriba en su condición de testigo y en buena medida partícipe de esos inicios y es en esa condición que recuerda aquellos años para explicar tal fenómeno cultural. Se puede afirmar entonces que Luis Miró Quesada no hacía historia de la arquitectura moderna propiamente dicha. Lo que hacía era una crónica sobre la arquitectura moderna en el Perú.

Para Luis Miró Quesada, tradicionalmente se hacía arquitectura según cánones convencionales de componer una planta con procesos constructivos invariantes en el tiempo, cuya epidermis variaba según algún tratamiento académico de lo que se conoció como *neostilos*. Sostenía que el *art nouveau* y después el *art déco* buscaban un cambio en la expresión formal pero todavía conservaban el planteamiento conceptual convencional. Sería a inicios del siglo XX que se presenta “una transformación radical de encarar la arquitectura”, de cambiar los principios y los medios de su práctica, para adaptarse a las nuevas condiciones sociales y económicas (Miró Quesada, 1987, p. 41).

En estas circunstancias, Miró Quesada entiende la arquitectura moderna como “la reconsideración o el replanteamiento” de los condicionantes de la arquitectura establecidos por Vitruvio (solidez, utilidad y

belleza) “en correlación a las marcantes transformaciones culturales, sociales y tecnológica aparecidas en el siglo XIX, como consecuencia” de la llamada revolución industrial (Miró Quesada, 1987, p. 41).

Conoce nuevos sistemas constructivos con estructuras metálicas, nuevos elementos como el concreto armado, el cristal laminado, se habían inventado sistemas de aislación acústica y térmica, se sabía de la prefabricación. Para Miró Quesada todos estos procesos desembocaban en la arquitectura moderna apareciendo nuevos arquetipos como los pilotis, la pared ventana, la independización de las funciones de soporte y envoltura de cierre, los aleros, la libertad plástica de formas moldeables, los volúmenes tensamente suspendidos. “Son procesos modernos que crean una arquitectura moderna” (Miró Quesada, 1987, pp. 41-42).

El espíritu de la revolución industrial y la división del trabajo²⁸ formaron la idea de la necesaria funcionalidad de los procesos, implícito en el pensamiento moderno, idea que fue llevada a la arquitectura. Hasta ese momento no se pensaba en la funcionalidad del recinto arquitectónico sino en su representatividad, en su estatus. Entonces la transformación más honda se da cuando se otorga mayor importancia al ‘espacio ambientalmente controlado’ mediante los nuevos medios tecnológicos, que al ‘espacio protector’ contra las inclemencias del clima como era idea común establecida. De un edificio excluyente y cercenado del medio ambiente, la arquitectura moderna planteaba la posibilidad de estar protegido de la naturaleza sin estar divorciado de ella (Miró Quesada, 1987).

La arquitectura no es meramente construcción, acota Miró Quesada, también es expresión constructiva. No es un simple cumplir de funciones, pero surge de ellas y sin su detrimento. “Para mí la arquitectura moderna significó y significa, entre otras cosas, encontrar su lenguaje en estos condicionantes, en vez de hacerlo en cánones academizados” (Miró Quesada, 1987, p. 42). La belleza arquitectónica entonces debe generarse a partir de la articulación de la estructura, función, espacio y forma (Miró Quesada, 1987).

Dentro de estos parámetros, Miró Quesada no incluye como manifestaciones tempranas de la arquitectura moderna aquellas edificaciones con fachadas geométricamente ornamentadas, como las obras hechas por la Junta Pro-desocupados de fines de los años 30 del siglo pasado. Tampoco considera las llamadas casas buque que se generalizan por los años 40 porque en ellas el acento del cambio solo es de forma. Por ello según esta cuestión previa, la arquitectura moderna nace en los años 40, con planteamientos teóricos previamente divulgados, debatidos y hechos conciencia del cambio, alejándose del esnobismo o de cualquier proceso desaprensivamente lúdico. Aparta del interés teórico a Héctor Velarde de quien afirma que la arquitectura moderna no fue para aquel una preocupación primordial. Señala a Lloyd Wright y Le Corbusier como los inspiradores de sus ideas modernas, que luego serían artículos periodísticos de planteamiento y divulgación de la nueva arquitectura, artículos que reunió en el libro *Espacio en el Tiempo* (Miró Quesada, 1987).²⁹

Las ideas llevadas a la práctica no pudieron estar desligadas de la enseñanza, es decir a los promotores de la arquitectura moderna también les tocó jugar un papel importante en la formación de nuevos cuadros que pronto se encargarían de difundir estos nuevos principios de la arquitectura. El único centro de enseñanza de arquitectura por esa época era la Escuela Nacional de Ingenieros y allí todavía se enseñaba según los métodos de la academia Beaux Arts³⁰. Durante el gobierno del presidente Bustamante se expide la Ley N° 10555 el 24 de abril de 1946, el Nuevo Estatuto Universitario o Carta Constitutiva de la Universidad Peruana. Aunque era un movimiento que involucraba a las universidades del país, en la Escuela Nacional de Ingenieros y particularmente en la Sección de Arquitectos Constructores se manifestaba una clara voluntad de cambiar la educación que recibían. Se forma para el efecto una junta de reforma con Adolfo Córdova como secretario. Según versiones del propio Córdova, una conferencia del arquitecto Mario Gilardi, recién regresado de Chile para ese entonces, habría provocado en los estudiantes el deseo de renovar la enseñanza de la arquitectura. Luego un grupo de estudiantes se presentarían a la oficina de Miró Quesada para proponerle su integración al Departamento de Arquitectura. Igual suerte siguieron los profesores Linder, Belaúnde, Gilardi, Morales Machiavello, Seoane, Benítez (Miró Quesada, 1987).

Todos estos hechos dieron lugar a plantear nuevos cursos, los mismos que se atendieron sobre la marcha, por lo que no se podría hablar de una reforma propiamente dicha. Para ello fue menester la formación de una comisión conformada por profesores y alumnos delegados en la que se hizo el nuevo programa de estudios (Miró Quesada, 1987). Este programa sería el documento rector que iniciaría la nueva enseñanza de la arquitectura moderna en el Perú (Alvarez Ortega, 2006).

Fracasado el intento de fundar una revista debido, entre otros factores, a lo reducido del medio profesional, insuficiente teoría arquitectónica y pequeño mercado de bienes inmuebles y materiales de construcción, Luis Miró Quesada plantea a Córdova, Williams y Neyra, la idea de reunirse periódicamente, lo que no solo se

dio en el estrecho círculo de los interesados en el tema arquitectónico y urbanístico, sino que este grupo engrosó sus filas con la participación de artistas y literatos. De esta manera se gesta la Agrupación Espacio³¹. Agrupación, denominada así porque fue decisión de sus miembros no crear una institución con autoridades y reglamentos, sino una relación muy libre entre sus miembros que se congregaban sin compromisos. Espacio, por su alusión al sentido espacial de la arquitectura³². De reuniones informales en el restaurante El Patio, se pasó a organizar un ciclo de conferencias sobre la nueva arquitectura, las artes y la ciencia, lo que fue pretexto para publicar, posteriormente y en forma semanal, temas de divulgación en media página del diario *El Comercio*. Luego aparecería la revista *Espacio* (Miró Quesada, 1987).³³

Pero además de estos hechos, contribuyeron también a la divulgación de los principios de la arquitectura y urbanismo modernos, la fundación del Instituto de Urbanismo del Perú en 1944 y la visita a Lima de los arquitectos Sert y Wiener, quienes después elaborarían un Plano Regulador para la entonces naciente población de Chimbote, así como un novedoso estudio urbano para Lima (Miró Quesada, 1987).

Ante el resurgimiento de la industrialización por sustitución de importaciones en el país y el problema de la vivienda en general, se trae la idea ya experimentada en otros países de las unidades vecinales, realizándose el primer proyecto en 1945. Aunque esta idea originalmente se tomó de los nuevos conceptos sobre el urbanismo moderno que trajo Dorich al Perú, sin embargo es pertinente su inclusión en este momento. Según Miró Quesada (1987), aunque esta obra todavía no constituía una cabal expresión de un lenguaje arquitectónico moderno, sí era un ejemplo indiscutible de los nuevos principios urbanísticos. Posteriormente en el año 49, la 'Unidad Angamos' de Santiago Agurto, mostraba ya la nueva estética de la arquitectura moderna. Organismos como la creación de la Corporación Nacional de la Vivienda y eventos internacionales como el Congreso Panamericano de Arquitectos llevado a cabo en Lima el año 47, serían hechos que se agregarían a la causa moderna en arquitectura en el Perú.

Las obras de arquitectura moderna demorarían en aparecer, mientras tanto por el año 44 surgían los proyectos diseñados dentro de los nuevos planteamientos y lenguajes, como el Centro Recreacional para Lima del arquitecto Mario Gilardi y el proyecto para el Club Regatas Lima del arquitecto Manuel Valega Sayán. Asimismo los proyectos universitarios del año 45 del estudiante Wakeham: una Estación de Inmigración; y el proyecto de Santiago Agurto: un Hotel Casino (Miró Quesada, 1987).

Las formas modernas de hacer arquitectura también contribuyeron a alcanzar mejores niveles de aceptación en la sociedad de aquellos años : 46, 47 y 48. Los concursos arquitectónicos, que por muchos años siguen interrumpidos en el país, dieron en esos años frutos como el Lawn Tennis de Wakeham y Oyague; un proyecto de Vivienda Popular de Córdova; y el Club Internacional de Tiro al Blanco en Arequipa de Córdova, Williams y Polar. Fuera de ello se tuvo la Colonia Climática de Agurto; el Edificio Irma de Fogliani y la Casa Wiracocha de Luis Miró Quesada (Miró Quesada, 1987).

De esta primera parte se puede coleccionar una primera discrepancia en relación a como Miró Quesada plantea los inicios de la arquitectura moderna en Lima. Si fuera cierto que para que exista arquitectura moderna era necesario tener plena conciencia de ello, se podría argumentar que no basta la conciencia, sino también habría que agregar los elementos básicos condicionantes como son las necesidades, los medios y la situación social y económica, hechos que superan el limitado panorama que planteó Vitruvio al enunciar las tres características de la arquitectura: firmitas, venustas y utilitas. Ante esta realidad, no existiría arquitectura moderna o existiría de manera limitada a unos cuantos ejemplos, porque en el Perú la modernidad no llegó a completarse en la esfera de la cultura, subsistema social y representación simbólica. Lo hizo de manera incompleta, o en el mejor de los casos, hubo una modernidad apropiada al medio según la hipótesis de Cristián Fernández Cox (como se citó en Toca, 1990)³⁴. Ir a los orígenes además, resultaría hasta cierto punto engorroso y poco productivo, quizás terminemos en la arquitectura del renacimiento, y aún así con serias dudas que todavía no permitan pisar tierra firme. La arquitectura como fenómeno cultural ha ido construyéndose a través del tiempo.³⁵

Respecto al libro *Espacio en el Tiempo* del arquitecto Luis Miró Quesada Garland, en principio señala dos variables de la física. Y es que en esos años, despertaba mucho interés el relacionar estas variables a la arquitectura por los avances científicos que trajo la guerra, entre ellos la teoría de la relatividad de Einstein. Miró Quesada planteaba el espacio como el protagonista de la arquitectura, pero además le daba una connotación histórica a esta preferencia. Porque definir el espacio en el tiempo, lleva a suponer que hubo distintas concepciones de aquel a lo largo de la historia humana. *Espacio en el Tiempo* es entonces una historia del espacio. Y de este modo lo comprendió el arquitecto Miró Quesada cuando dice: "...la percepción pura de espacio y tiempo, son evolutivos, son esquemas desarrollables en la evolución de la personalidad... más cabal sería enunciar que el tiempo y el espacio están en nosotros y evolucionan con nosotros" (Miró Quesada, 1945, p. 10). Una historia que del lado de Scheler³⁶ plantea el equívoco de Kant al "...no advertir

que el espíritu mismo crece realmente en la historia, y crecen sus formas... de pensar, intuir, valorar, preferir, amar..." (Miró Quesada, 1945, pp. 9-10).

Ha resultado de este innato sentido de ubicarse en el universo, afán de filosofar típicamente humano, que el hombre en cada tiempo ha comprendido y definido su espacio de una particular manera. Se ha hecho un espacio en un tiempo; y según ello ha entendido la vida, ha sentido la vida y ha vivido la vida. Según ese pensar suyo del espacio en el tiempo se ha explicado y representado los fenómenos externos y ha forjado su espiritualidad en una sola pauta que abarca, unifica y explica las orientaciones de su religiosidad, las elucubraciones de su filosofar y la emoción de sus obras artísticas. (Miró Quesada Garland, 1945, pp. 10-11)

Pero he aquí otra cualidad innegable a la arquitectura que destaca el arquitecto Miró Quesada, aquella que dice:

Mas, de las artes plásticas, ninguna cual la arquitectura para definir, captar y concretar, en el jugar de sus volúmenes, el espacio en consonancia con su momento; cual eco de la concepción del espacio en el tiempo. Ninguna cual la obra arquitectónica, realizada en perennidad con abstracciones espaciales, para constituir tangible simbolismo del sentimiento temporo-espacial del hombre. (Miró Quesada, 1945, p. 11)

Para Miró Quesada la historia de la arquitectura es la historia del espacio. En su nota introductoria hace una reseña de la arquitectura egipcia, griega, hindú, china, árabe y gótica para explicar el sentimiento que alentó el espíritu de sus creadores. Su conclusión es que "hoy parece ser que un nuevo espíritu, un nuevo sentimiento cósmico está naciendo" (Miró Quesada, 1945, p. 12).

El libro *Espacio en el Tiempo* es para Miró Quesada:

Líneas que no pretenden ser mensaje de avanzadas teorías e innovaciones proféticas, o expositiva historia de las obras arquitectónicas de los últimos años, sino un estudio estructurado de exposición –un estudio apodíctico³⁷– de los fundamentos materiales y espirituales, de las influencias y determinantes técnicos y culturales, que han florecido, cual natural evolución, en una arquitectura de hoy. (Miró Quesada, 1945, p. 12)

El libro pretende ser entonces historia de las ideas sobre el espacio en la arquitectura.

¿Qué es la arquitectura moderna para Miró Quesada? En efecto, hace un deslinde de lo que se entendía por arquitectura moderna a mediados del siglo pasado y lo que debería entenderse. Se pensaba que la arquitectura moderna era un estilo más y ese el punto central que Miró Quesada combate. El término arquitectura moderna para él es 'impreciso, difuso y limitado'. Prefiere referirse, en término más general y explícito, a un 'renovador movimiento arquitectónico, a una arquitectura viviente'. "A una arquitectura en plena evolución, henchida de vitalidad, sin trabas ni fórmulas académicas, buscando sólo expresar con verdad, en nuevas y puras formas estéticas, la magnífica evolución espiritual y técnica de la humanidad de hoy" (Miró Quesada, 1945, p. 15). Miró Quesada (1945) entiende la arquitectura moderna como aquella que es engendrada en 'consonancia con su época y su colectividad' y por oposición no es arquitectura moderna aquella que es una artificiosa variación estilística, mero cambio de decoración, y que constituyen a su entender, el 'seudomodernismo'.

Los estilos son clasificaciones *a posteriori*, una clasificación 'arqueológica' sobre objetos muertos, y representan para él lo estático, lo pasado, lo muerto. Por el contrario, el movimiento arquitectónico moderno encuentra sus propias formas en libre y espontánea expresión, constituyendo una arquitectura viviente (Miró Quesada, 1945).

Pero la arquitectura moderna no es para Miró Quesada (1945) solo una interpretación estética de un nuevo ciclo cultural, donde se hace necesaria la floración de una nueva arquitectura. También en la evolución de los medios materiales y los medios sociales de vida se encuentra la razón de una arquitectura 'viviente'. Por ejemplo, el uso de medios de transporte que la tecnología permite al individuo el desplazamiento por el espacio geográfico. De otro lado, la aparición de nuevas tipologías arquitectónicas como los grandes equipamientos urbanos, producto de las nuevas relaciones sociales de producción, solicitan constantemente a la arquitectura la creación de nuevos edificios y nuevos espacios de convivencia.

Propone comprender la arquitectura actual como forma evolutiva, que enraizada en el pasado, busca expresión nueva, lógica, espontánea y propia de la época y del país. "La arquitectura, como todo arte, debe ser antes que nada telúrica" (Miró Quesada, 1945, p. 21). Agrega que la arquitectura moderna ha nacido grandiosa, sencilla y verdadera; grandiosa en lógica, en dimensiones y en concepción general; verdadera para con la estructura, los materiales y el medio ambiente; sencilla en la expresión de sus masas, formas y decoración.

Es consciente que el propósito del movimiento arquitectónico moderno no necesariamente puede ser aceptado por la sociedad en su conjunto, ello solo confirmaría su valimiento. Y muestra los ejemplos de

Beethoven, Wagner, Debussy, Rodin, Cezanne, Gauguin, que rara vez fue comprendido por sus mayorías contemporáneas. Y rompe con la tradición al decir:

Es lo nuevo, lo auténticamente artístico, lo que inicia una misión de sensibilidad estética que resulta siempre molesto, siempre desagradablemente impertinente a mentalidades habituadas a fórmulas y opiniones consagradas. Es la inercia de los insensibles. Es la incapacidad de los faltos de imaginación que pretenden con patrones establecidos juzgar una expresión nueva, y con dogmas estáticos captar un arte viviente. (Miró Quesada, 1945, p. 21)

Los editoriales de El Comercio llamaban la atención sobre los problemas tales como la mal nutrición, las viviendas precarias, los bajos niveles de educación resultantes del estado primario de la economía nacional. Nadie ponía en duda la necesidad de desarrollar económicamente, pero los Miró Quesada se distinguían de Beltrán al reclamar la participación activa del estado en la economía para promover el desarrollo, poniendo mayor énfasis en el control nacional de la economía, y destacando la necesidad de redistribución junto con la de crecimiento. (Gilbert, 1982, p. 200)

En esta línea se ubicó el pensamiento de Luis Miró Quesada respecto de la arquitectura y el urbanismo, y eso era un síntoma de lo moderno.

4.2.3 JOSÉ GARCÍA BRYCE

En cuanto al subfactor Historia de la Arquitectura en la obra *150 años de Arquitectura Peruana*, esta se divide en cuatro períodos, desde principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. El cuarto período, el más relevante para el presente estudio, se inicia en 1947, marca la reacción contra el tradicionalismo del segundo y tercer período y aparece la arquitectura moderna (Figura 31).

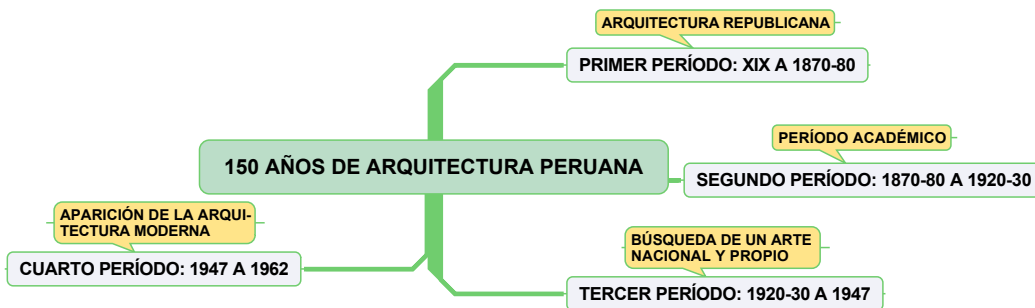


Figura 31. Periodización de *150 años de Arquitectura Peruana*.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de García Bryce, 1962.

En *La Arquitectura en el Virreinato y la República* se divide el discurso en dos partes, la segunda es *La Arquitectura en la República*. Se intercala el tratamiento de la arquitectura con notas sobre los períodos. Se concluye esta parte con dos secciones sobre la arquitectura moderna, antes y después de 1945 (Figura 32).

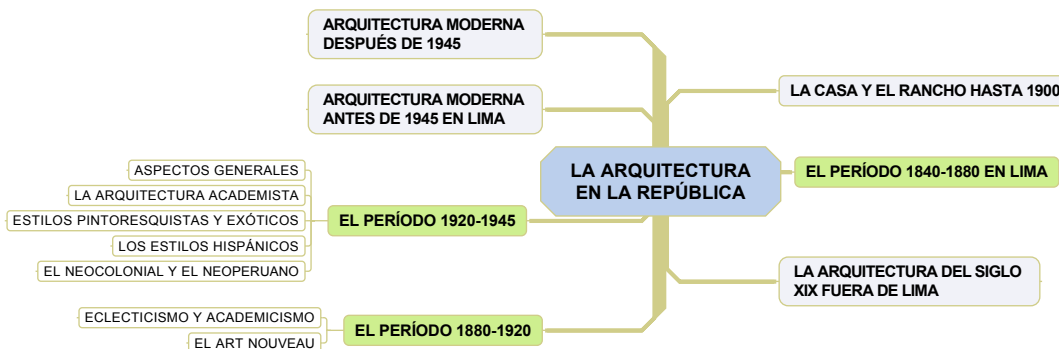


Figura 32. La estructura de: *La arquitectura en la República*.

Fuente: Elaboración propia sobre la base de García Bryce, 1982.

Las fuentes de información han sido predominantemente secundarias, libros sobre la arquitectura en el Perú y revistas de la época. La temática historiográfica gira en torno a los estilos del objeto arquitectónico. Dice al respecto:

En Lima existen una serie de ejemplos de este tipo de arquitectura moderna decorativa, en la que, apartándose del ascetismo y la desnudez de la arquitectura racionalista o funcionalista, se hacía uso del adorno a base de formas geométricas combinadas con formas naturales (plantas, flores), estilizadas. (García Bryce, 1982, p. 149)

La tipología usada para el análisis es diversa, desde casas, edificios hasta iglesias, clubes, hoteles, ministerios, todo lo que la arquitectura moderna alcanzó hasta ese momento. También reflexiona sobre la aparición de nuevas tipologías y la vivienda colectiva como tipología innovadora.

En el plano de la tipología, la evolución de los tipos que aparecieron en el tercer período: el edificio de departamentos, el edificio de oficinas, la casa suburbana. Asimismo, la aparición de nuevos tipos, como los grandes almacenes..., el edificio comercial de mayor altura, el supermercado, el servicerio, etc. Con respecto a los nuevos tipos quiero hacer destacar el tema de la vivienda económica... junto con el lenguaje arquitectónico de los maestros europeos del período racionalista, llegaron también al Perú, las preocupaciones y planteamientos sociales [de la vivienda colectiva]... (García Bryce, 1962, p. 50)

En cuanto a los aspectos constructivos se puede apreciar esporádicos comentarios como el que hace respecto a la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados en la avenida Venezuela:

En esta obra, la expresión clara del sistema constructivo a base de columnas, vigas y techos planos de concreto armado, y la utilización de una forma espacial clásica (la forma basal de tres naves) hacen acordar un poco a Perret. (García Bryce, 1982, p. 150)

Para García Bryce (1962) la introducción definitiva de la arquitectura moderna en el Perú viene vinculada a tres factores: a) la expansión mundial de esta arquitectura después de la Segunda Guerra Mundial; b) la labor de la Agrupación Espacio; y c) la reforma de la enseñanza de la arquitectura. El primero de ellos lógicamente vinculado al proceso de globalización y conformación del capitalismo como sistema social de producción (Figura 13).

Sostiene García Bryce (1962) que, después de la segunda guerra "... comenzó el proceso de generalización y expansión por el mundo de la nueva arquitectura" (p. 48) (Figura 14). Esta expansión de la arquitectura moderna,

...la necesidad instintiva de las nuevas generaciones de encontrar un lenguaje adaptado [sic] a su sensibilidad, y la influencia concreta de la arquitectura brasilera, pionera de los movimientos arquitectónicos modernos latinoamericanos, fueron factores que se conjugaron y provocaron la eclosión del nuevo arte en el Perú. (p. 49)

En sus textos prevalece el texto sobre la fotografía o el plano, pero no dejan de ser importantes.

4.2.4 JOSÉ BENTIN DIEZ CANSECO

Como se ha visto en sus partes precedentes, la periodización que hace Bentín sobre la obra de Seoane Ros es fundamentalmente estilística (Bentín, 1988). Relaciona la arquitectura con la historia del Perú en su versión descriptiva de los hechos más saltantes, y el hecho lo plantea de la manera siguiente:

Cabría advertir que los períodos y décadas –correspondientes tanto en la Historia del Perú, como a la arquitectura del Perú y el mundo desde los años 20– que sirven de introducción a los capítulos, sólo pretenden ofrecer un marco histórico a la obra de Seoane, y de ninguna manera pretenden abarcar todos los hechos y obras sucedidas en el Perú, en su arquitectura y en su urbanismo. (Bentín, 1988, p. 16)

Las fuentes de información más importante fue el propio archivo del arquitecto Seoane, consistente en planos, gráficos, manuscritos, fotografías y dibujos. Además de ello, el testimonio de los propietarios de edificios y casas, que además de conocer a Seoane, dedicaron una importante parte de su tiempo a contar los detalles de la construcción de las obras o la personalidad del arquitecto (Bentín, 1988).

La temática historiográfica fue una decisión de cinco años atrás: "A mediados de 1983, propuse al Colegio de Arquitectos del Perú que promoviera la edición de estudios sobre las obras de los arquitectos que han sido fundamentales en la historia de la arquitectura contemporánea en el Perú" (Bentín, 1988, p. 15). Pesó el hecho que "...tenemos la mala costumbre de olvidar y no hacer justicia a nuestros mayores que supieron aportar en su momento soluciones arquitectónicas y urbanísticas que es necesario difundir entre las nuevas generaciones" (Bentín, 1988, p. 15). Además dice:

Son escasos los escritos de arquitectura realizados en el Perú, y el período contemporáneo sólo se encuentra analizado en los libros de Héctor Velarde y José García Bryce, cuyo carácter general y de gran amplitud en el tiempo, impiden que aporten al detalle de las obras. (Bentín, 1988, p. 15)

Finalmente acota: "...hechos personales y anecdóticos se han intercalado con la crítica y descripción arquitectónica de las obras, pues considero que ellos dan una idea de la personalidad de Seoane, ya que la obra y el hombre son inseparables" (Bentín, 1988, p. 16).

El primer reto de este trabajo consistió en que no soy historiador de la arquitectura, sino un arquitecto diseñador de proyectos, profesor además en la Universidad de talleres de diseño, en los cuales la teoría y los proyectos se relacionan en sus aspectos tecnológicos, espaciales, plásticos, de composición estructurales, constructivos y otros afines, siendo la investigación histórica arquitectónica algo muy distinto. Cabe igualmente puntualizar que este tipo de trabajo, monografías históricas de arquitectos peruanos, no es frecuente, debido a la preferencia de otro tipo de temas. (Bentín, 1988, p. 16)

No existe en la propuesta historiográfica de Bentín una preferencia por tipología alguna. La narrativa se desenvuelve a la par de los acontecimientos políticos en el Perú, se diría de una manera sincrónica. El estilo es la variable fundamental en su discurso: el neocolonial, la arquitectura de transición a lo moderno, y sus últimos años.

El subfactor relacionado a la Sociedad está incluido en lo que Bentín denomina: situaciones, acontecimientos, sucesos, o el Perú en el período.

Sobre la Agrupación Espacio acota:

Su aparición puso fin al Eclecticismo Arquitectónico y contribuyó a la renovación de la cultura y el arte. Sin embargo, cabe añadir que la nueva arquitectura peruana –salvo excepciones– no profundizó en sus raíces peruanas, de valor regional y a la vez universales... (Bentín, 1988, p. 111)

Aunque en forma resumida, Bentín dedica una nota importante a la influencia de la Agrupación Espacio en Seoane: "Pese a ser contemporáneo y coprofesor de algunos de los fundadores de la Agrupación Espacio, Seoane no participó en ella" (Bentín, 1988, p. 112).

A partir de la declaración de principios en 1947 de la Agrupación Espacio, entraron de lleno en el Perú las ideas de la arquitectura moderna. El ataque frontal que desató la Agrupación a los estilos historicistas, entre ellos el Neocolonial, hizo en algunos de sus integrantes y los discípulos de éstos, a través de la Facultad de Arquitectura de la U.N.I., que escogieran realizar una arquitectura moderna más internacional que no pudo liberarse a las influencias formalistas de las modas en Estados Unidos y Europa y que no tenían nada que ver con la continuidad histórica de la arquitectura peruana. (Bentín, 1988, p. 37)

Un artículo muy elocuente del proceso de modernización de la arquitectura la expone el mismo Seoane Ros. Comenta el autor:

Seoane analiza los factores que condicionan la arquitectura... para pasar posteriormente a mostrar la importancia de la cultura de nuestro país o nuestras regiones o ciudades, "cultura ambiente" le llama él, en la consolidación de una buena arquitectura. Termina analizando porqué nuestra arquitectura tiene una falta de unidad en su producción. (Bentín, 1988, p. 376)

La historiografía de Bentín está bañada por sus ideas acerca de la arquitectura y por la forma de llegar a ella a través de su experiencia docente. Sobre la concepción de la enseñanza de la arquitectura sostiene:

No se alientan las especulaciones artísticas o espaciales en forma aislada, es decir sin tomar en cuenta que sus proyectos serán habitados por el hombre; pues esto resulta ser escultura, pintura o ambientaciones pero de ninguna manera arquitectura. Tampoco se estimulan las especulaciones sobre las modas arquitectónicas que se importan y se transplantan [sic] a nuestro medio, preferimos alentar a nuestros alumnos en la búsqueda de una arquitectura que responda al medio, al entorno y a la situación actual. Esa arquitectura realista no es necesariamente sólo técnica, como algunos pretenden hacer creer, sino que también aporta aspectos artísticos, de composición, perceptuales y expresivos. (Bentín, 1993, p. 7)

Finalmente, sobre Seoane concluye: "Seoane... deja además un ejemplo para las generaciones jóvenes, pues en lo que él llama "influenciados por nuestras condiciones de cultura..." (Bentín, 1988, p. 39).

4.2.5 RAMÓN GUTIERREZ

Si bien Gutiérrez no enuncia una periodización explícita en su obra, la vida y obras de Velarde se van desarrollando conforme va transcurriendo el tiempo. En este aspecto, su planteamiento teórico es

novedoso para la generación a la cual pertenece según la clasificación que se propone en el presente estudio, que sí busca una forma de delimitar el tiempo (Figura 25).

Las fuentes de información se han nutrido del archivo de Velarde y la temática historiográfica en este caso, es sobre la vida y obra del arquitecto.

La tipología arquitectónica es variada y alcanza lo que hizo el arquitecto durante su ejercicio profesional. Los estilos arquitectónicos son tratados de manera paralela al desenvolvimiento del tiempo cronológico: academicismo, buque, *art déco*, racionalismo, neocolonial.

Enfoca la modernización de la arquitectura en sus aspectos operativos antes que doctrinarios.

La primera aproximación que hace Velarde hacia la modernidad radica en las nuevas tecnologías, en consonancia con su formación en Francia y su experiencia en Estados Unidos. Así, piensa que el cemento armado correspondía a las aspiraciones contemporáneas del arte y de la arquitectura moderna. (Gutiérrez, 2002, p. 76)

4.3 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA DURANTE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL

La generación que corresponde al período de la historia de la arquitectura moderna durante la preocupación por el debate social, es aquella que a nivel internacional se ve influenciada por las protestas francesas de mayo de 1968. Como ya se ha comentado, las protestas estudiantiles no hacían sino confirmar el surgimiento de la juventud como un actor social preponderante, a tal punto que desde esos años quedó establecido como una categoría socio-cultural. La época se caracterizó por el acelerado proceso de urbanización y la presencia de los medios masivos de comunicación, generando de esta manera la cultura de masas.

El Perú todavía tenía rasgos de graves separaciones sociales e integración físico-espacial. Las comunicaciones por satélite todavía estaban en los proyectos del estado. En relación a mayo de 1968 los personajes mencionados tenían alrededor de 20 años de edad y se encontraban estudiando la carrera de arquitectura.

Los antecedentes de esta generación se remontan al año 1963 cuando el presidente Fernando Belaúnde Terry heredaba las riendas de un país que había vivido un periodo de crecimiento y cambios sin precedentes, pero enfrentaba enormes desigualdades y problemas sociales. Si bien el sector manufacturero mostraba señales de crecimiento, una década de estancamiento en la producción agrícola doméstica estaba forzando al país a importar alimentos, situación que se hizo insostenible en el tiempo. En términos socio-económicos, el Perú tenía a comienzos de la década de 1960 tal vez la peor distribución del ingreso y la más alta concentración de la riqueza entre todos los países de América del Sur. La reforma agraria planteada por el gobierno de Belaúnde quedaba atrapada en el congreso cuya mayoría estaba conformada por la coalición APRA – UNO. En este contexto, un movimiento guerrillero estalló repentinamente en 1965, provocado por la imagen de la Revolución Cubana de 1959, la ruptura chino-soviética de 1960 y el surgimiento de una nueva generación de estudiantes radicalizados. Esta situación aunada a la rápida expansión de las universidades en el país y la ampliación de la extracción social de los estudiantes universitarios así como su procedencia provinciana hizo que eclosionara la población estudiantil. El éxito repentino de la Revolución Cubana, la fragmentación del comunismo internacional y la convivencia APRA – UNO en el Perú de aquellos años, captaron rápidamente su atención e imaginación.

Pero el punto de inflexión en esta etapa histórica lo produciría el golpe de estado de 1968 y uno de los cambios que más incidieron en la formación de los nuevos arquitectos fue la promulgación del Decreto Ley N° 17437 del 18 de febrero de 1969 Ley Orgánica de la Universidad Peruana. Esta norma introdujo importantes cambios en la institución universitaria como por ejemplo: a) La introducción del concepto de sistema, 'la Universidad Peruana es el conjunto de todas las universidades estatales y particulares'; b) La creación del Consejo Nacional de la Universidad Peruana conocido como CONUP definido como 'el máximo organismo representativo y de dirección del sistema'; c) La instauración de consejos regionales universitarios como organismos intermedios entre las universidades y el CONUP; y d) La creación de departamentos y programas académicos en reemplazo de las facultades. Los departamentos eran 'núcleos operacionales de investigación, enseñanza y proyección social, que agrupan a disciplinas afines'; y los programas entidades que surgen de 'la estructuración curricular funcional de los diversos departamentos que se coordinan para realizar propósitos específicos de carácter formativo, académico o profesional'.

Desde una perspectiva nacionalista autoritaria, esta reforma perseguía modernizar la universidad para hacerla funcionalmente adecuada a una economía de sustitución de importaciones. Establecía una estructura en el marco de planes de desarrollo que el CONUP elaboraría de cara a enfrentar los retos del desarrollo nacional y regional.

De un lado se cuidó en respetar las conquistas democráticas de la reforma universitaria de Córdoba del año 1918 como el cogobierno y la gratuidad de la enseñanza, pero modificó instrumentos y procesos con el ánimo de encontrar una mayor pertinencia científica, social y económica de una universidad que vivía al margen de la producción de conocimientos necesarios que planteaba el desarrollo. La liquidación de la facultad como órgano de gobierno se producía para implementar los departamentos y programas, que según sus mentores, mejoraría la producción de conocimientos, la investigación científica y la formación profesional.

Esta ley no tuvo mucho tiempo para mostrar sus bondades pero sí sus defectos y excesos. Fue duramente criticada por ‘departamentalista’ al romper el espacio de gobierno facultativo y también por ‘intervencionista’, debido al exceso de poder que se le dio al CONUP.

En 1980 se restauró la democracia y en 1983 se promulgó la Ley N° 23733 que, fiel a la figura del péndulo que caracteriza la institucionalidad peruana, liquidó al sistema de universidades, dando autonomía a cada una de ellas; y a los departamentos y programas de entonces, restaurando la organización académica facultativa. Es decir, quebró las vigas maestras de lo que se podría denominar “intento de reforma universitaria” (Comisión Nacional por la Segunda Reforma Universitaria, 2002, p. 9).

La primera etapa del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada propició cambios profundos en la estructura social y económica del país. Un reformismo de estado que ponía en manos de la burguesía industrial la gran responsabilidad de generar los medios y condiciones necesarios para el desarrollo nacional: la expropiación de los yacimientos mineros y petroleros, la restricción de las importaciones, respondieron a una visión hacia adentro, mientras que la Ley de Reforma Agraria, la Ley de Comunidades Industriales y la expropiación de los medios de comunicación, buscaron redistribuir la propiedad y los riesgos económicos de una crisis que ya se anunciaba en el ámbito internacional.

El enorme poder que asumió el estado se materializó en imponentes edificaciones públicas. Las sedes de Petroperú (1967-1970), obra de Daniel Arana y Walter Weberhofer; del Ministerio de Pesquería (1970-1971) de Miguel Cruchaga, Miguel Rodrigo y Emilio Soyer; o del Acuerdo de Cartagena (1971) de Antenor Orrego, Carlos Arana y Juan Torres; son obras que han dado un carácter especial al estilo arquitectónico predominante del régimen militar y que se impusieron en el escenario urbano. Pero, fue una asociación hecha por el observador desde fuera del oficio arquitectónico, pues el Centro Cívico de Lima fue producto de un concurso promovido por el Colegio de Arquitectos a solicitud del Presidente Belaúnde, quien estuvo muy interesado en su realización y construcción. Es decir, el Centro Cívico (1966) de los arquitectos Adolfo Córdova, Jacques Crousse, José García Bryce, Miguel Llona, Guillermo Málaga, Oswaldo Nuñez, Simón Ortiz, Jorge Paez, Ricardo Pérez León y Carlos Williams; así como el Banco Minero (1967) de los arquitectos Abel Hurtado, Juvenal Baracco, Guillermo Benvenuto, Alfredo Cavassa, Moisés Chang, Carmen Lizárraga, Estuardo Nuñez y Margarita Wong; nacieron en un gobierno constitucional y democrático, lo que demuestra mas bien el influyente poder de las tendencias mundiales en la arquitectura.

38

La arquitectura durante el gobierno del general Velasco tuvo una intención política, aunque no sostenida en una posición estética propia como sí se dio en el campo del arte: la pintura, el grabado³⁹ y la literatura, por ejemplo. Crooksahnk sostiene al respecto:

...el gobierno de Velasco no puso mayor atención en el desarrollo de un discurso de imágenes de manera expofesa, ni se dieron las condiciones para el surgimiento de una corriente formada paralelamente al régimen de manera espontánea, y la línea arquitectónica predominante en su monumentalismo fue un fenómeno originado en tiempos de Fernando Belaúnde. (Crookshank, 1992, p. 245)

4.3.1 JUAN VILLAMÓN PRO

Con una periodización por décadas en *La arquitectura moderna en Lima* (1995), Villamón inicia una visión de la arquitectura desde fines del siglo XIX, con un discurso que empieza con una referencia a las ‘exposiciones mundiales’ en las que se muestra los nuevos materiales como el concreto, el fierro o el vidrio, que a la vez permitían mayores dimensiones, partes pre-fabricadas y todo lo que la industria estaba

realizando en múltiples campos durante esos años. Sostiene que en el Perú, el Palacio de la Exposición (1872) sería la arquitectura de tránsito a lo moderno. Dice al respecto Villamón:

El Palacio de la Exposición (hoy Museo de Arte), fue un ejemplo de *mixtura entre los adelantos del nuevo mundo de la ingeniería industrial y un estilo tradicional* [cursivas añadidas]. Ello significó amalgamar vigas y columnas de hierro, dentro de un sistema normalizado, cuyas estructuras fueron realizadas por la firma del ingeniero francés Gustavo Eiffel (1832-1923), y el estilo renacentista Paladiano Veneciano, unido a los sistemas constructivos del virreinato, basado en el uso del ladrillo, la quincha y el estuco. Tal empresa fue obra del arquitecto Antonio Leonardi. (Villamón Pro, 1995, pp. 14-15)

Sin embargo, no fue una exposición de adelantos tecnológicos propios, acota Villamón, porque hubo ausencia de tecnología, al ser nuestro país eminentemente agrario. Indudablemente Villamón se refería a la tecnología industrial, porque el Perú efectivamente era y es de raigambre agraria, y no escaso de tecnología ancestral en el agro, sobre todo aquella destinada a la ‘producción de alimentos’ que en la actualidad se vislumbra como una gran necesidad debido a que los campos se dedican principalmente a cultivos para la industria y a cubrir las necesidades de la urbanización. Esta particular situación de lo moderno “...influyó en sectores donde la presencia de la producción universal se hacía sentir con variantes o adaptaciones en el lugar donde se ubicaba” (Villamón Pro, 1995, p. 15). Se puede decir que la modernidad en el Perú, y en consecuencia la modernidad en la arquitectura, no estaba respaldada por amplias políticas de estado orientadas a exponer lo que se producía en el país y mostrar lo que se es, se intentaba mostrar en cambio, lo que se quería ser.

Efectivamente, lo moderno solo germinó en una parte muy pequeña de la sociedad peruana. La arquitectura en el Perú estuvo comprometida con lo moderno por el consumo de lo que Europa o Norteamérica producían, señala Villamón (1995). Agrega además, que la presencia moderna en la arquitectura demoró un poco más por el lento proceso que tomó el conformar la Sección de Arquitectura en el Perú (1912). Lo foráneo se acentuó, ya que los primeros arquitectos en el país fueron emigrantes europeos, o peruanos que salieron hacia Europa o América a estudiar la carrera de arquitectura.

Villamón hace entonces una microperiodización dentro de la arquitectura moderna en Lima, desde fines del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX cuando en 1912 se crea la Sección de Arquitectura durante el gobierno de Leguía. Se refiere a los estilos ‘renacentista Paladiano Veneciano’ y el *art nouveau* como los antecedentes de lo moderno (Villamón Pro, 1995). Acusó discrepancias que dieron lugar a nuevas propuestas como el neocolonial, neoinca y neoperuano. Al respecto de esto último sostiene:

Todo ello permitió una serie de confrontaciones, tanto temáticas, estilísticas, como conceptuales, que llevaron a nuestra arquitectura a pasar desde lo académico aprendido en las Beaux Arts hasta tratar de encontrar un estilo propio, como el neocolonial, el neoinca y el neoperuano. Estos estilos fueron paulatinamente desplazados por el protorracionalismo, caracterizado por reducir a la geometría el lenguaje arquitectónico, encarando tanto el problema tecnológico de la construcción como la realidad social de la época. (Villamón Pro, 1995, p. 16)

Cabe acotar en esta oportunidad que sobre los estilos arquitectónicos⁴⁰ existen discrepancias teóricas desde las distintas tendencias historiográficas. Se señala, por ejemplo, que tomar a los estilos como base para establecer una periodificación en la arquitectura latinoamericana en general ha resultado en elementos artificiales para esta arquitectura, de manera que pueda señalarse con algo de suerte, alguna coincidencia temporal con períodos de la arquitectura europea. Waisman (1993) sostiene que las ideas arquitectónicas europeas no arribaron a América en ordenada secuencia cronológica, sino de la mano de los más variados artífices. Por ello los anacronismos son frecuentes en esta parte del continente americano.⁴¹

Las fuentes de información también se han sumado a las discrepancias teóricas según la tendencia historiográfica. Se teme porque las fuentes de información puedan proceder únicamente de registros secundarios. San Cristóbal (1999)⁴² señalaba que las fuentes de información para el caso de la arquitectura colonial, no se acercaban a los documentos primarios y fundamentales. Es fácil ver, si se comparan algunos de los trabajos revisados sobre la historia de la arquitectura moderna en el Perú, el mismo nivel de información. Por ejemplo, no se observa la profundidad de haber revisado contratos de obra o comparado la evolución de la arquitectura moderna con la evolución de la industria o la relación con los demás actores que participan en la producción arquitectural. Todavía se percibe el peso ideológico que la historia de la arquitectura es una parte de la historia del arte o historia de las civilizaciones. Podría pensarse que existe una tendencia historiográfica que da por sentado no auscultar más en el entretrejo de las relaciones sociales, económicas, políticas o simbólicas en la producción arquitectural, porque la arquitectura como manifestación cultural pertenecería al campo del puro arte. Aunque una limitación comprensible por el entorno cultural de la producción historiográfica peruana, no puede dejar de señalarse este problema conceptual que aparece intermitentemente en su trayectoria.

De otro lado, la temática historiográfica se desarrolla alrededor del objeto arquitectónico; pero también gira alrededor de los arquitectos, de su lugar de procedencia y del origen de su formación profesional; de los estilos que presentaban sus obras. Dice sobre esto último:

Dentro de los ejemplos Art Nouveau destacaron las obras de los hermanos Másperi, que edificaron las casas de las familias Moreyra y Riglos (1912), conocida como Pigmalión; la de Matto, Cúneo Harrison y Barragán (1910); o la de su propiedad (1913), ubicada en la Plaza Francia, así como el edificio Giacoletti, hoy un tanto transformado, o los almacenes Santa Catalina, que hoy forman parte del Banco Mercantil. (Villamón Pro, 1995, p. 15)

La temática es recurrente, pero no se puede negar el hecho de tener una visión particular e interesante. Una temática que va relacionando la evolución de los estilos en el escenario peruano y su relación con la arquitectura del mundo.

El mundo pasa del lenguaje universal de la arquitectura al de la búsqueda de la identidad, visitando el pasado, aceptando el ornamento, regresando al mundo clásico y dando la bienvenida a nuevas opciones como el Manierismo, el Populismo, el Productivismo o Alta de [sic] Tecnología, el Contextualismo, el Regionalismo, el Deconstructivismo, continuando también el Racionalismo. (Villamón Pro, 1995, p. 23)

Este tipo de temática que se refiere al objeto de la arquitectura requiere de métodos como el acopio de planos, fotografías, apuntes, gráficos, cuadros comparativos, entre otros. El método es muy didáctico y es por ello que la exposición resulta consistente y demostrativa. Pero podría caer en la distorsión y en una falsa imagen producto de ser meramente descriptiva y no interpretativa. También se le podría estar dando un peso mayor a la gráfica que a los hechos de coyuntura. Es decir, los peligros de la distorsión son claros y evidentes y jugarían a favor o en contra según el bagaje arquitectónico del público lector. El caso que se observa es que no se ha puesto mayor información a la representación gráfica, como año o fuente, haciendo mayor este efecto de distorsión señalado.

Como se ha podido apreciar, en este contexto historiográfico, la tipología arquitectónica es variada. Se desplaza desde la vivienda unifamiliar hasta los edificios culturales, pasando por tipologías comerciales, educativas, oficinas, y bancos. Existe un buen apunte en cuanto a la tipología y su relación con el 'estilo arquitectónico' y los aspectos constructivos cuando Villamón sostiene (1995):

En el estilo Buque es donde apreciamos la presencia del retiro con respecto a la lineación de la vereda, el uso del volado gracias al concreto armado, las barandas curvadas en fierro, una zonificación más definida de las funciones, y el acceso al mundo de la industria, que acusa como ejemplo la presencia del garaje para el automóvil. (p. 16)

Probablemente los planteamientos teóricos, las tendencias historiográficas y los métodos aplicados hayan girado fundamentalmente en torno a la descripción de los estilos. No es casual. Con Winckelmann (1717-1768) se inicia la investigación moderna en la historia del arte, debido a su superación del esquema biográfico vasariano. Winckelmann contrapone a la 'historia de los artistas', las 'peripecias de las formas'. En vez de considerar la historia del arte simplemente como una miscelánea anecdótica y biográfica, centraba su estudio en la evolución estilística de las obras de arte. Trabaja con una gran cantidad de observaciones aisladas y clasificaciones en términos formales. Propone una 'utopía idealista' para el arte, que asume como modelo ideal al 'arte clásico' y sus normas de belleza. Winckelmann⁴³ no se plantea la posibilidad de superar al modelo clásico, lo que da al modelo clásico el carácter de 'ideal', en consecuencia, el carácter de inalcanzable. En lugar de las fuentes literarias, de las cuales carecía su material de trabajo se dedica al monumento en sí. Se dedica a su descripción e interpretación desde el punto de vista formal, estilístico y desde el punto de vista del 'contenido'. Permite superar a la 'autoridad' inapelable de las fuentes literarias antiguas. Pero a la vez un defecto, el no tomar en cuenta estas fuentes causales del objeto arquitectónico, defecto que se ha trasladado al ejercicio del método, al limitar el uso extensivo y ampliado de las fuentes. La historia moderna de la arquitectura gira en torno al objeto y para alcanzar un carácter impersonal, las críticas de arte a partir del siglo XVIII se orientaron a escribir sobre un determinado grupo de obras o artistas (Venturi, 2004).

Una política de Estado fue el separar la enseñanza de la arquitectura de la ingeniería, que venían dándose juntas en la Escuela de Ingenieros. Así lo describe Villamón. Sobre los gremios relacionados, lo hace de la siguiente manera: "Este mismo año [1937] se fundó la revista el Arquitecto Peruano y al año siguiente la Sociedad de Arquitectos, creándose con ello las bases de la profesión como institución" (Villamón Pro, 1995, p. 17).

En algunas oportunidades se recurre al proceso de globalización como una medida de comparación.

La arquitectura en el mundo se consolida hacia lo moderno y es el fin de la lucha por los estilos del pasado, logrando los grandes maestros de la arquitectura, como Le Corbusier, Mies o Gropius, la realización de obras como Ronchamp (1950-1955), el Seagram (1956-1958) y el Gran Terminal Central (1960-1965), respectivamente, elocuente triunfo de la arquitectura moderna. (Villamón Pro, 1995, p. 20)

Y es que a partir de los cincuenta la arquitectura en el Perú adquiere un compromiso más claro con lo moderno.

La globalización como manifestación cultural que tiende a la homogeneización de pareceres provocaría planteamientos teóricos, tendencias historiográficas, métodos y técnicas universales de aplicación generalizada. Sin embargo, voces discrepantes como la de Marina Waisman plantean una historiografía para la arquitectura latinoamericana, diferente. Dice al respecto en una de sus publicaciones: “Este trabajo nació de la convicción de que, con los instrumentos de conocimiento forjados en países centrales, corremos el riesgo cierto de equivocar o desconocer nuestra realidad histórico-arquitectónica y urbana” (Waisman, 1993, p. 11).

4.3.2 LUIS RODRÍGUEZ COBOS

Enunciación de los conceptos usados:

“La historia de la arquitectura limeña no puede ser una secuencia cronológica de monumentos importantes, debe mostrar necesariamente el contexto social en que ocurre, así como las añoranzas y sueños que encierra” (Rodríguez Cobos, 1983, p. 6).

Usa conceptos y categorías de la ciencia antropológica para su investigación que la relaciona con los sistemas simbólicos que encierran contenidos culturales e ideológicos. Uno de ellos, la proxemística que es el ‘conjunto de teorías sobre el uso que el hombre hace del espacio como efecto de una elaboración de la cultura a la que pertenece’ (Rodríguez Cobos, 1983, p. 8).⁴⁴

Enunciación de los métodos y técnicas empleados:

Desmontaje y lectura de las formas culturales e ideológicas de la arquitectura. Averigua como ‘hablan’ el lenguaje arquitectónico los grupos sociales.

Analiza los elementos arquitectónicos y formas espaciales que estos grupos manejan en el tiempo, las necesidades psicológicas y el uso de los elementos formales.

Utiliza un conjunto de conceptos y categorías de la ciencia antropológica para analizar los sistemas simbólicos que encierran contenidos culturales e ideológicos. Uno de ellos la antropología social o proxemística que es el conjunto de teorías sobre el uso que el hombre hace del espacio como efecto de una elaboración de la cultura a la que pertenece.

Analiza las connotaciones simbólicas y los contenidos ideológicos-culturales de uno de los estilos más importantes de la arquitectura peruana: el estilo neocolonial. Análisis que realiza describiendo el proceso histórico de este estilo, su relación con el surgimiento de la arquitectura de estilo moderno, la oposición y enfrentamiento entre ambos estilos y su pervivencia en la escena urbana (Rodríguez Cobos, 1983, pp. 7-11).

Es Rodríguez Cobos el que más ha profundizado en el análisis simbólico de la arquitectura con instrumentos de otras ciencias como la antropología, distanciándose de la historia del arte y de la historia de la arquitectura, pero sin excluirlas, ni tampoco con ese fin, sino con el ánimo de ensayar una nueva perspectiva, un nuevo punto de referencia desde el cual mirar la arquitectura en el Perú, particularmente ese momento crítico de su historia, cuando se dio la batalla entre el estilo neocolonial y el estilo moderno.

...en el caso de nuestra investigación, que ha partido de un modelo antropológico acerca del uso del espacio, hemos podido constatar la utilidad de la Antropología como ciencia en la investigación del hecho espacial y principalmente arquitectónico, en ámbitos ante los cuales los instrumentos teóricos por ejemplo de la sociología urbana, la semiología, el urbanismo y la teoría de la arquitectura, han encontrado serias dificultades. (Rodríguez Cobos, 1983, p. 84)

En el marco de la sociedad compuesta por el estado, las clases sociales y sus relaciones conflictivas en el período comprendido entre 1910 y 1920, Rodríguez Cobos se interesa en destacar y analizar el surgimiento

de un cisma en el seno de la clase dominante, provocado por el conflicto de intereses entre la tradicional y aristocratizante *oligarquía terrateniente*, que trataba de mantener sus privilegios para reproducir y perpetuar su condición agroexportadora⁴⁵, y una naciente *burguesía industrial urbana*, con un proyecto político antifeudal y procapitalista, también tradicionalista en su esencia, que trataba de desintegrar las áreas no capitalistas con el propósito de ampliar el mercado interno, pero conservando privilegios patrimonialistas.⁴⁶

Cita a Yepes del Castillo (1981), quien sostiene que el civilismo, expresión política del modelo exportador de inserción al sistema internacional de inicios del siglo XX, no tardó en sentir los efectos de sus graves contradicciones. El tipo de mediación política a través de la cual la excluyente fracción hegemónica ejercía su función intermediaria se tornaba peligroso con el ingreso a la escena política de los nuevos sectores sociales generados por la misma penetración capitalista. La presión de estos grupos agrario-extractivos, urbano-industriales, y de servicios, sobre la rígida y aristocratizante estructura civilista (traducida inicialmente en huelgas y protestas frente a las condiciones de vida y de trabajo, contra los precios en alza, etc.), propició el replanteo del juego político, suscitándose entre los grupos dominantes, entonces, una coyuntural oposición, expresión del deterioro de su cohesión política. Al calor de este desfase político, nacerá en 1912 el primer movimiento populista de la historia peruana (Yepes del Castillo, 1981, p. 204).

Según Yepes, la primera gran fisura de la república civilista se gesta al interior del primer gobierno de Leguía. Ungido inicialmente por el civilismo, Leguía no tarda, sin embargo, en adoptar una conducta poco ortodoxa con respecto a las 'reglas de juego' del grupo capitalino intermediario hegemónico. A raíz de esta situación, el civilismo se escinde, formándose el Partido Civil Independiente (Futurismo) que se torna opositor al Gobierno. Lo encabeza Riva Agüero y agrupa a connotados intelectuales, entre otros a: Enrique Barreda, Antonio Miró Quesada, Javier Prado Ugarteche, José Matías Manzanilla y Manuel Vicente Villarán.

Es sobre esta fisura socioeconómica que Rodríguez Cobos construye la necesidad de una reafirmación de una fracción de clase, ante la emergencia de otra fracción de clase potencialmente más poderosa. ¿Quiénes se sentían urgidos en definirse como los 'peruanos por excelencia' y estar ellos mismos en el Estado? Sin duda se refería a la clase social conformada por la aristocrática oligarquía terrateniente.

Para Rodríguez Cobos (1983), surge el estilo neocolonial cuando Leguía inicia lo que se ha denominado el primer movimiento industrial. El estilo neocolonial académico es usado en la arquitectura institucional, en los 'palacios' de los grupos en el poder. A nivel doméstico surgen las primeras construcciones neocoloniales, residencias de la fracción urbana de la oligarquía: casas hacienda sin hacienda.

Usa el concepto de *estilo*⁴⁷, algo que estaba seriamente criticado por Nicos Hadjinicolaou (1979) en el sentido que en lugar de estudiar la historia de los estilos era más pertinente el estudio de la historia de las ideologías en imágenes⁴⁸.

En el análisis histórico y de los contenidos simbólicos de los estilos neocolonial y moderno en Lima, se comprueba que la evolución histórica y cambios que ocurren en la arquitectura, (especialmente en lo que se refiere a ESTILOS: aparición, períodos de apogeo y vigencia), están en directa relación con los cambios que ocurren en todas las instancias estructurales y por tanto con las clases sociales y los conflictos entre éstas. (Rodríguez Cobos, 1983, p. 81)

Es decir, Rodríguez Cobos asume que la arquitectura muestra la relación entre conciencia y medio material y social. Para el caso de la arquitectura peruana es posible comprobar, dice Rodríguez Cobos, que cuando la oligarquía o la burguesía industrial se identifican con ciertos estilos arquitectónicos, debido a intereses de clase, necesidades de autodefinition o reafirmación, estos se imponen bajo particulares formas de interpretación en los estratos medios y bajos de la sociedad. No se puede afirmar sin embargo, acota, que un sector social o una clase fije eternamente el valor simbólico de un estilo o forma arquitectónica. Lo que ocurre es una interacción entre la clase social y el estilo: una clase social se identifica por razones históricas con un estilo, luego el estilo denota y se vuelve simbólicamente representativo de dicha clase social, en una relación dialéctica y cambiante en el tiempo (Rodríguez Cobos, 1983). Por ejemplo, el estilo clásico fue adoptado por el partido nacional socialista alemán.

Sobre los estilos en la arquitectura peruana, sostiene Rodríguez Cobos (1983) que las sucesivas etapas de dominación desde las metrópolis históricamente hegemónicas, España, Inglaterra, Estados Unidos, han dejado su huella en los escenarios urbanos de sus colonias. Esta situación de dominación ocurre no solo por acción de una cultura e ideología de dominación, sino también por una estética de dominación de estilos arquitectónicos y formas urbanas dominantes, como se puede comprobar analizando el barroco colonial o actualmente la superposición contradictoria del estilo moderno con el colonial. Ocurre una reinterpretación o asimilación de los códigos estéticos venidos desde las metrópolis. Es más, agrega Rodríguez Cobos, esta particular u original interpretación sirve en el plano simbólico como mecanismo de identificación con lo

nacional: el barroco español deviene en la misma época colonial en un barroco mestizo o andino, que perdura hasta la actualidad en muchas formas de expresión artística y artesanal de la sociedad andina. De igual modo, sostiene, el *'international style'* o estilo moderno está adquiriendo hoy en día, por acción de una ideología estética social latente, una hibridación formal que integra elementos opuestos y contradictorios (formas tradicionales o coloniales con formas modernas o futuristas). En este sentido, concluye Rodríguez Cobos, que existe un estilo barroco o un estilo moderno hecho o interpretado en el Perú, pero no existe un estilo barroco o moderno propiamente peruano. Es utópico pensar entonces, concluye, en la existencia de una arquitectura peruana, así como tampoco existe una arquitectura propiamente boliviana, colombiana o argentina (Rodríguez Cobos, 1983).

Coincide en parte con José García Bryce (1928) cuando aquel dice:

...No interesa que haya o no una arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñamos – y no sólo los arquitectos – en hacer y en que haga buena arquitectura. Al ser buena, esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época... (García Bryce, 1962, p. 51)

Sin embargo, Miguel Cruchaga (1940) sostiene que existe una tercera misión en la arquitectura, una combinación de su memoria de sus años de estudiante y crítica prospectiva, en la que plantea la necesidad de una búsqueda consciente y deliberada de arquitectura peruana, lo que para él constituye la 'tercera misión', detrás de la militancia en la arquitectura moderna y en la especial preocupación por la vivienda colectiva, las dos misiones en la que se formó en la Facultad de Arquitectura de la UNI, la generación de la década del cincuenta del siglo pasado a la cual pertenece (Beingolea, 2011).

Finalmente, Rodríguez Cobos plantea la superposición de los estilos neocolonial y moderno como un hecho real en la sociedad peruana y su relación con el problema del mestizaje e identidad nacional. Identifica un sector de la sociedad que utiliza el neocolonial en la edificación de sus viviendas y que está compuesto por grupos de pequeña y mediana burguesía en ascenso, burocracia estatal, profesionales liberales e intelectuales. Plantea conocer si existe una necesidad de identificación con la nación o en su defecto existe el afán de vincularse a una cultura dominante. Además, intenta una respuesta al hecho real de la superposición del estilo neocolonial con formas no solo modernas sino ultramodernas y hasta futuristas. La respuesta a estas inquietudes plantea un problema de 'permanente actualidad' que todavía no se ha resuelto: el problema nacional de la identidad y la dependencia cultural del país. La hipótesis que maneja Rodríguez Cobos (1983) es que en las nuevas viviendas de sectores medios y altos, se refleja la necesidad de identificación con lo peruano, con la nación y al mismo tiempo con la modernidad y el progreso. Tradición y modernidad que en la sociedad y cultura peruana puede dar lugar a dos respuestas polarizadas: que se opte por la tradición declarándose a la vez que esta es hoy la tradición andina, es decir que se elija el pasado como futuro; o que se decida por la modernidad occidental apostándose por un porvenir desarraigado del pasado. Según Sobrevilla, en un caso se compromete el futuro del país que, enderezado al pasado, no podría afrontar los retos del mundo moderno y contemporáneo; y en el otro renunciamos a la propia identidad resignándonos a convertirnos en una mala copia (Sobrevilla, 1994).

La respuesta de Sobrevilla tiene ribetes de ingenuidad, al no tomar en cuenta que la modernidad en su etapa de expansión mundial, homologa todas las actividades humanas, pero a la vez está generando respuestas locales que dan matices de lo moderno en cada región del mundo, motivo que ha generado la aparición de conceptos como el de *tolerancia*, *multiculturalidad*, *diversidad* o *modernidad apropiada*, y que ya han sido asimilados por la arquitectura latinoamericana.

Respecto a lo planteado por Rodríguez Cobos sobre el problema nacional de la identidad y la dependencia cultural, ampliar la visión de este problema y llevarla al plano de las ideas, permite analizar el imaginario de las élites denominado *proyecto criollo*. Evitando localismos, se recurre al caso chileno, y de este se extrae la siguiente conclusión. Cristián Fernández Cox cita a Pedro Morandé, quien señala que las élites [refiriéndose al caso chileno] han sido extremadamente renuentes a aceptar la identidad mestiza, y con ello la realidad; y desde los comienzos de la historia en relación al mundo occidental, han tenido el sesgo recurrente a racionalizarse a sí mismas como 'europeas'. Las élites chilenas se autodenominaban 'criollas', vocablo que en la época denotaba 'español nacido en territorio americano'. Lo que implicaba una abierta negación del abundante y evidente mestizaje étnico. También para los aborígenes, el mestizo implicaba un paria cultural, cuya sola existencia establecía una desviación y amenaza al orden establecido en su cosmovisión. El término 'cholo' con que se nombra al mestizo en la colonia, proviene del término aborigen 'chulu' que denota 'quiltro', 'perro sin raza'. Negada así la identidad fundante desde ambos lados, se descalificaba radicalmente de partida la realidad (Fernández Cox, 1990).⁴⁹

4.3.3 AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS

En *Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras*, Augusto Ortiz de Zevallos propone hacer las cuentas con el neocolonial y la modernidad. El neocolonial fue:

...como sabemos, el malo de la película modernista. Se le estigmatizó y se le puso el fácil epíteto de conservador y regresivo... Y no fue así. El término “neocolonial” no designa con justicia ni propiedad las intenciones y las formas que allí estuvieron... Había mas cosas que hispanismo raso: ensayos de teoría y también actitudes abiertas ante el tema de la modernidad. (Ortiz de Zevallos, 1990, p. 191)

En un repaso de la arquitectura de aquel período, Ortiz de Zevallos elabora el siguiente panorama:

...*Manuel Piqueras Coto* [cursivas añadidas], quien [inicia ese intento de arquitecturas de intención regionalista]... en la fachada de la escuela de Bellas Artes, fundaba [sic] con su concurso, ensayó en 1916 una suerte de plateresco hecho de signos prehispánicos... [Pero] su obra central y madura fue el osado y curioso pabellón peruano de la exposición de Sevilla: un palacete de patio central hecho de analogías imaginativas. El emparentamiento de las formas trapezoidales y los aportados monolíticos con la atávica tipología mediterránea e hispana de la casa patio, se suma a intentos escultóricos tales como manejar el tema de las ‘conopas’: alpacas pequeñas de piedra, como tema sustitutorio de los leones hispanomoriscos... *Augusto Guzmán* [cursivas añadidas] conseguiría de un modo imaginativo y logrado insertar la plástica prehispánica en los términos de un lenguaje marcado por el Art Déco... También en *Harth Terré* [cursivas añadidas] las referencias prehispánicas fueron asimiladas a veces al vocabulario arquitectónico de modo más fluido... En *Héctor Velarde* [cursivas añadidas] estas opciones o ideas reciben un cauce explícito, por su doble actividad de arquitecto y teórico. Velarde lee el mestizaje como una simbiosis ya dada, y como fuente, por tanto, para una identidad colectiva... La tesis central de Velarde es que el encuentro de civilizaciones produjo una síntesis y una decantación de cada una hacia la otra... Velarde postula una lectura histórica casi continua, y no una abruptamente alterada por la conquista... buscó... ser esencialista y reunir tradiciones al parecer inconciliables... tanto en su teoría como en su obra, hubo en Velarde una plena disposición abierta a las ideas de la modernidad... *Augusto Benavides* [cursivas añadidas] es otro arquitecto peruano que merece volverse a ver. Su veta fue el pintoresquismo a partir de lo vernacular; en un estilo que se llamó entonces ‘Andino’... *Enrique Seoane* [cursivas añadidas] ... logró llevar este intento al capítulo de la vivienda individual y colectiva tanto como a edificios de oficinas... [Cabe entonces decir que] aquel intento regionalista había sido una contestación consciente a la ligereza de referencias históricas del eclecticismo de principios de siglo... Entre las primeras cuentas a hacer, entonces, está aquella con el Neocolonial, que debe verse sin a prioris. Hubo allí, a la vez, originalidad y tonterías; creación y claustrofobia de una hispanidad pretendida y arquetípica. Y hubo... modernidades locales; vale decir no cerradamente internacionalistas... Y no es inteligente entonces asociar mecánicamente lo Neocolonial con conservadurismos o protofascismos... Hay que decir que, históricamente, nuestra modernidad militante hizo trampas intelectuales en su sustentación, pues llevó el debate lejos de lo arquitectónico; a donde hay que devolverlo. (Ortiz de Zevallos, 1990, pp. 191-196)

La **tardía modernidad** y sus dicotomías son para Ortiz de Zevallos características de la evolución de la **arquitectura peruana**. De aquella modernidad, su enunciado, sin polémica ni pertinencia, como se ha podido observar en la ‘Expresión de Principios’ del joven grupo liderado por el arquitecto Luis Miró Quesada, intelectual ligado a una prestigiosa empresa de comunicación social y a una de las familias más importante de la élite peruana. Al respecto de su atemporalidad dice el autor:

Es decir, en 1947, [el manifiesto era una réplica de] las tesis europeas y corbusianas de los años 20, que apostaron entonces a un futuro de utopía industrializada que la historia transcurrida en esos mismos veinte años había traído por tierra, entre fascismos, guerras y mercantilizaciones del diseño. Una tal visión idílica era ya inargumentable... El eufemismo para referirse a neo en Neocolonial [en el manifiesto] era ostensible... Este peculiar documento podría verse como una tonificante provocación, si lo hubiera sido y si tras el hubiese habido un debate que lo afinara en su lectura de situación. No ocurrió así y se lo sigue viendo como una suerte de acta fundacional de la modernidad peruana. La verdad es que ésta existía antes de él, en distintas formas, que incluían las regionalistas... La obra central de ‘Espacio’ resultaría quizás el libro ‘Espacio en el Tiempo’... anterior al manifiesto. O la modificación de la enseñanza de la arquitectura, a partir de la didáctica de la Bauhaus. (Ortiz de Zevallos, 1990, pp. 196-197)

A esto habría que agregar la obra proyectual y edificatoria de la Junta Pro-Desocupados de Lima (1931-1945) con gran valor cultural, arquitectónico, tecnológico y social en un ‘momento de democratización’ de la arquitectura. Asimismo, la irrupción de la arquitectura de los barrios obreros promovidos desde el Estado y cuya figura central la podemos ubicar en el arquitecto Alfredo Dammert Muelle, quien había estudiado en Alemania y traía la experiencia y la vivencia de aquellos años, es decir la arquitectura protomoderna que hizo fue un acto consciente y deliberado. La primera intervención de Dammert en los barrios obreros fue minimizada por Miró Quesada, quien no la entendía como arquitectura moderna. Al respecto puede verse

un fragmento de la entrevista del 23 de octubre de 1972 que le hicieran Valladares y Ventocilla (1973), en la tesis que ambos presentaron en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.⁵⁰

Para Ortiz de Zevallos:

El esquematismo de lecturas y la artificialidad de las mismas parecen rasgos obvios de este debate inhabido... Presuntamente opuestas y confrontadas, la realidad era que ambas opciones, moderna y regionalista, anhelaban elementos y atributos de la otra, prohibidos o desaconsejados según cada ortodoxia, a riesgo de herejía. Fue así que la mejor arquitectura peruana durante aquella confrontación fue aquella que consiguió heterodoxamente resumir ambas posiciones... Las segundas cuentas a hacer serían entonces con nuestra modernidad, con sus premisas, sus logros y sus fracasos e insuficiencias... Ciertamente la modernidad internacional, y también la modernidad local nuestra, elucidaron y racionalizaron de forma importante el discurso arquitectónico... Lo que va quedando claro es que *nos hemos alimentado de una historia recusable, escrita desde ópticas parciales y embebidas de la hipótesis Pevsneriana de que la modernidad era el lugar de llegada de la historia y el fiel de la balanza para convalidar o no la arquitectura, según cuanto acercarse hacia ella* [cursivas añadidas]. (Ortiz de Zevallos, 1990, pp. 199-200)

Esta es una de las características de la historiografía moderna de la arquitectura en el Perú, característica que se verá lentamente desvanecida, en la medida que se acerca el fin de siglo, cuando se asimile las ideas del fin de la historia planteada por Francis Fukuyama.⁵¹

Finalmente propone:

...reivindicar críticamente entonces no sólo el regionalismo sino también un cierto eclecticismo selectivo, aquel que elija y discierna sus fuentes con un sentido de pertinencia y que pueda hallarlas en un variado espectro conceptual y temporal; y no sólo dentro de un perímetro físico; pero siempre desde esa conciencia del ser propio que hemos reclamado y que invita hoy como nunca antes a ser interpretada con imaginación, pues no consiste principalmente de pasado. (Ortiz de Zevallos, 1990, p. 202)

Ortiz de Zevallos hace sus primeras cuentas del término neocolonial con que se designó históricamente a la arquitectura de intento regional a inicios del siglo XX en el Perú. Para el autor, fue el intento regional de una contestación consciente a la ligereza de referencias ecléctico-historicistas de igual data. Hubo tanto en el neocolonial y en la modernidad, originalidad y tonterías, como ocurrió en todas partes; sin embargo en lo social, la idealización de lo moderno, sostiene Ortiz de Zevallos (1990), solo tocó a ciertos sectores de la población que no eran los más, pero sí los que más tenían. Espacio en el tiempo de Luis Miró Quesada fue una de las obras que apareció con el carácter fundante de la modernidad en el Perú.

La modernidad militante en la arquitectura hizo trampas intelectuales en su sustentación y llevó el discurso arquitectónico a otros campos adonde debe volver, reitera Ortiz de Zevallos (1990). No hubo teoría ni discusión. Esta es la causalidad que explica la situación de la modernidad arquitectónica en el Perú y el hecho que la arquitectura peruana, según el autor, no ha considerado hasta ahora su latitud, longitud y menos aún su altitud.⁵² La modernidad arquitectónica existió antes del manifiesto de la Agrupación Espacio para Ortiz de Zevallos. Desde su postura posmoderna, considera que hubo arquitectura moderna en el Perú, aun en sus manifestaciones regionales previas.

Desarrolla el texto de su discurso en base a la tensión de dos conceptos principales: la crisis de la arquitectura y su evaluación. Periodiza su discurso en tiempo, personajes y obras. Aborda con énfasis el tema del neocolonial y la tardía modernidad. Propone no solo el regionalismo, sino también el *eclecticismo selectivo*. Fustiga a Pevsner y García Bryce [al segundo además por su concepto de 'buena arquitectura'] por el sentido moderno de sus historias.⁵³

En relación al concepto de historia, Ortiz de Zevallos (1990) trabaja sobre dos conceptos: el neocolonial y la modernidad. En este sentido, su análisis es dual y explica este intento regionalista como una contestación consciente a la ligereza de referencias históricas del eclecticismo de principios de siglo.

Sobre arquitectura, Ortiz de Zevallos (1990) dialoga sobre el neocolonial y la modernidad en la arquitectura peruana, otorgándoles atributos y defectos, pero deja entrever una posición crítica respecto a la hipótesis Pevsneriana de que la modernidad era el lugar de llegada de la historia y el fiel de la balanza para convalidar o no la arquitectura, según su distancia a ella. En este sentido, propone un eclecticismo selectivo que define como:

...aquel que elija y discierna sus fuentes con un sentido de pertinencia y que pueda hallarlas en un variado espectro conceptual y temporal; y no sólo dentro de un perímetro físico; pero siempre desde esa conciencia del ser propio que hemos reclamado y que invita hoy como nunca antes a ser interpretada con imaginación, pues no consiste principalmente de pasado. (Ortiz de Zevallos, 1990, p. 202)

Se esboza la idea que el ‘regionalismo crítico’ queda muy lejos de la propuesta de Ortiz de Zevallos.

En relación al concepto de *sociedad*, Ortiz de Zevallos (1990) en su discurso deja entrever una sociedad peruana en busca de identidad, una lucha entre bandos: el neocolonial y el moderno, que estuvieron plagados de virtudes y defectos, como parte de una dialéctica social comprensible, que finalmente da a luz una arquitectura ecléctica.

En relación a la metodología de análisis, Ortiz de Zevallos (1990) realiza un análisis de la arquitectura peruana sobre el debate de dos tendencias importantes en su momento histórico: el neocolonial y el moderno. A partir de este análisis nace su propuesta del ‘eclecticismo selectivo’.

En cuanto al concepto de modernidad, Ortiz de Zevallos desde su postura, encuentra que la tardía modernidad del Grupo Espacio, se dio sin polémica ni pertinencia. La modernidad militante en la arquitectura, para el autor, hizo trampas intelectuales en su sustentación y existió antes de la ‘Expresión de Principios’. “Al Perú el movimiento moderno llegó cuando ya no era moderno sino viejo” (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 89).

Sin ánimo de hacer una revisión desintegrada de la obra escrita de Ortiz de Zevallos, pero sí de resaltar ideas que refuerzan una posición definida, se puede decir que el debate entre los simpatizantes del neocolonial de un lado y del moderno de otro es un tema recurrente en el autor de *Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano*. Se “...trata el sentido de un debate inconcluso, irresuelto y casi, diríamos, inactuado, y que sin embargo marca la arquitectura del último medio siglo en los ámbitos urbanos del país...” (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 87).

Pero en esta dicotomía y calificando a uno y a otro arquitecto por su obra, queda ‘suelto e inclasificable’ Héctor Velarde; un arquitecto que se conoce además de su oficio arquitectónico, por su obra literaria, por su docencia y por su labor diplomática al servicio del país. Un arquitecto que derrochó muestras de una visión conservadora de la realidad peruana.

Además, Ortiz de Zevallos (1979) sostiene que alrededor de la década del 70 del siglo pasado, la historiografía sobre arquitectura se apoyaba en el supuesto que todo conducía a la arquitectura moderna. Esto implicaba pensar que lo moderno era, según esta premisa, una categoría delimitable y precisa. Además era obligatoria para que una arquitectura tuviera validez y sentido. Por la condición de globalización esta obligación tenía el carácter universal, de modo que todo, en todas partes, debía ser moderno.

Ya se había especulado en la hipótesis que se planteara al inicio de este trabajo, que la historia de la arquitectura moderna en el Perú adoleció de limitaciones, discrepancias teóricas, distorsiones, empirismos aplicativos y deficiencias que afectaron el desarrollo de la historiografía moderna. En ese orden de ideas Ortiz de Zevallos propone que la actual superestructura de juicios y valores de la historiografía en el Perú se ha fundado, en parte, en equívocos y simplificaciones. Esta sería la causa, para Ortiz de Zevallos (1979), a la que se debe la situación de la arquitectura actual. Situación no solo de la arquitectura en sus versiones empírica y divulgada, sino también de la arquitectura profesional, incluso aquella patrocinada por el Estado y/o el gremio, el Colegio de Arquitectos del Perú.

Consecuencia de aquello sería la discontinuidad abrupta de las reflexiones sobre constantes, tipologías y caracteres definidores de la arquitectura en el Perú, de sus regiones y ámbitos culturales, lo que los protagonistas más lúcidos del neocolonial comenzaban a convertir en una teoría autónoma y coherente, acota finalmente Ortiz de Zevallos. “El maridaje o cuando menos concubinato de ambas teorías habría sido deseable” (Ortiz de Zevallos, 1979, p. 93). Esta sería una posición muy cercana a la de Héctor Velarde, quien al hablar del neoperuano dice:

Se comprendió al fin que había una realidad inmensa y luminosa en la arquitectura colonial peruana; que lo hispano y lo indígena eran una sola cosa en esa arquitectura; que sus formas, sus ritmos, su colorido y sus modalidades eran las formas, los ritmos, el colorido y las modalidades del paisaje del Perú, de su clima, de su raza y de su cielo. (Velarde, 1946, p. 168)

Pero las ambigüedades locales habrían sido el marco histórico en el que se dio el debate entre el neocolonial y el movimiento moderno según Ortiz de Zevallos (1979). La Agrupación Espacio tuvo el papel protagónico un 15 de mayo de 1947, fecha en que hicieron conocer una ‘Expresión de Principios’. El ‘hombre nuevo’ que proponía el colectivo de estudiantes, arquitectos y artistas no tenía ni clase social, ni problemas económicos, ni preconcepciones. La modernidad era la categoría que explicaba todo este cambio en el campo de la arquitectura y la enseñanza que se hacía en el país. Dos equívocos cometió la Agrupación Espacio según Ortiz de Zevallos. Primero, el de reivindicar la modernidad como un solo bloque sin distinguir la diversidad de estilos modernistas; y segundo, la simplificación en su juicio sobre la arquitectura

peruana. No distinguió que en el neocolonial había formulaciones razonablemente contemporáneas y habiendo arquitectura ‘moderna’ en el Perú, la ‘Agrupación’ no se dio por enterada de la obra de los arquitectos Guzmán y Dammert.

Años después de la ‘Expresión de Principios’, García Bryce (1962) realizaba lo que hasta ahora ha sido una de las más claras evaluaciones de la arquitectura peruana del siglo pasado, pero como es natural, bajo la idea que el neocolonial tuvo el afán de revivir formas de una tendencia artística cuyo ciclo había caducado; y querer hacer, consciente y deliberadamente, arquitectura peruana.⁵⁴ Sin embargo, para Ortiz de Zevallos (1979) esta idea no es suficiente. Primero, porque no hay proyectación arquitectónica sin manejo de instrumentos formales con conciencia de procedencia y significado. Y segundo, porque en la definición que hace García Bryce de los derroteros de la arquitectura moderna peruana reconoce una intencionalidad, un carácter específico, una voluntad formal, un juego abstraído de evocaciones y llamadas, una memoria histórica, una revalorización y recuperación de tipos.

Es decir, no había y desde luego no hay arquitectura sin estilo y, por consiguiente, sin contenido ideológico, sin propuesta. Si el neocolonial tenía un contenido ideológico de clase, también lo tuvo el ‘moderno’.

4.3.4 PEDRO BELAUNDE MARTÍNEZ

Pedro Belaúnde (1994) en *Tradición y Modernidad en la Arquitectura Latinoamericana: La Búsqueda de Nuestra Modernidad* apela al período de estudio que también concierne a la presente investigación. Parte de la tensión generada entre la tradición y la modernidad en la arquitectura Latinoamericana. Sostiene por ello que el aparente conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo, no necesariamente implica una oposición entre fuerzas en evidente incompatibilidad. En este mismo sentido agrega que, la tradición no es retroceso y lo nuevo no necesariamente significa progreso. El proceso creativo de la civilización y la cultura hacia el futuro está caracterizado por la condición de lo nuevo y simultáneamente incluye la diversidad de culturas y tradiciones que existe en Latinoamérica. La búsqueda es la de una modernidad apropiada con identidad enriquecida por las divergencias y por la creatividad arquitectural (Belaúnde Martínez, 1994).

En este primer encuentro con el pensamiento de Pedro Belaúnde se presenta la modernidad arquitectural latinoamericana ‘enriquecida por las divergencias y por la creatividad’. Incluye la diversidad de culturas y tradiciones existentes. Pedro Belaúnde, no especifica qué diversidad de culturas o qué tradiciones existentes, porque podríamos suponer las prehispánicas, coloniales o ecléctico historicistas que se dieron durante los primeros años de la República en el Perú. Cabría por tanto hacer una acotación al respecto, la base cultural en Latinoamérica no fue la misma en Colombia, Brasil, Argentina, Chile, Perú o México. La simbiosis cultural en el Perú fue un fenómeno totalmente diferente al que sucedió en Argentina por ejemplo, o al que sucedió en México a pesar de su parentesco prehispánico. Los procesos sociales y culturales también tuvieron otras matices, como lo tuvo el mestizaje de la estética y la adaptación de los procesos constructivos durante la colonia. Lima, de ciudad señorial y centro de las decisiones a este lado del continente americano, pasó a su era independiente con una decadencia propia de quien ha sido despojado de su autoridad e importancia económica. La independencia en el Perú no fue un acto triunfal producto de un proceso que consolide su hegemonía en América del Sur. Todo lo contrario, fue un proceso agónico lleno de inquietud política, intrigas, anarquía, muchas fugas hacia Europa y nuevos propietarios de los principales medios de producción. Fue un proceso de ‘consolidación’ de nuevas fortunas que a través de la arquitectura expresaban su rechazo a todo lo que fuera colonial, proceso que duró hasta los años de la Patria Nueva, y que explican el pintoresquismo de la urbanización Santa Beatriz, una de las primeras urbanizaciones planteadas desde el Estado.

Contra esta “primera modernidad” introducida por Leguía, período que bien lo denominara López Soria (1988) en su estudio acerca de la modernidad en el Perú, surge el neocolonial como estilo arquitectónico, que disputaría con el neoperuano y el neoindigenismo, y luego con el modernismo, su presencia en el escenario arquitectónico. Volviendo a lo formulado por Pedro Belaúnde (1994), también podríamos pensar que se refiere a esta tradición ‘neo’. En consecuencia, podríamos pensar en una modernidad apropiada, pero no única, sino en una modernidad apropiada a cada una de las muchas culturas que existen en el Perú, es decir a una modernidad pluricultural y por ende diversa. Y eso es el Perú y por lo tanto su arquitectura: diversa.

Pero esto no aclara Pedro Belaúnde, sino que afirma, como lo afirma también Antonio Toca Fernández (1990), que el esfuerzo en la búsqueda de esa ‘modernidad apropiada’ consiste en que esta sea una síntesis creativa de todas las influencias existentes que permita gestar una vía de trabajo adecuada a su época, país y región. Se piensa entonces, que no es errado plantear una modernidad apropiada, lo que sí podría ser errado

es no reconocer que existen muchas modernidades apropiadas, hecho que corroboraría el ocaso del proyecto moderno como se planteó en su versión primigenia: el metarrelato y la fe en el progreso. El Perú es un país de muchas naciones, la nación no se ha solidificado en una sola versión, los proyectos nacionales son todavía diversos como lo fueron desde el primer día de vida independiente y entre ellos todavía existen serias diferencias que las podemos ver hasta el día de hoy. La arquitectura como fenómeno cultural expresa esa crisis, esa movilidad, esa efervescencia, ese lamento.

Se desliza el concepto de *modernidad apropiada* que no trata la tradición como un nuevo retorno al *ethos* de una cultura popular; ni pretende ser una simplificación sentimental o nostálgica del pasado a través de procedimientos de búsquedas eclécticas con el objetivo de actuar como signo comunicativo e instrumental, y que solo resulta una iconografía distorsionada de la cultura para satisfacer las necesidades alineadas al consumismo contemporáneo (Belaúnde Martínez, 1994). Y se formula una nueva receta de cómo debiera ser la modernidad, ahora modernidad apropiada, una ideología⁵⁵ que se construye para medir la arquitectura según nuevos parámetros, en la versión actualizada de un manifiesto, en lo que Weber (2006) denominaría la dimensión de lo simbólico. Con ello se refiere simplemente al conjunto de intercambios culturales, cuya dinámica es fruto de la interacción de los sujetos. Reflexionar sobre este aspecto es situarnos en el contexto de la cultura. La dimensión simbólica de las relaciones sociales refiere entonces a la estructura y dinámica de intercambios permanentes de significaciones, de cosmovisiones, de contextos, de sentidos y de bienes culturales. Sin lugar a dudas, para la escuela histórica alemana, la cultura era la específica realidad producto y contexto del hombre, que lo diferenciaba del resto del mundo natural. En la propuesta weberiana el hombre se constituye como un 'ser cultural', desde la carencia de significación de la cultura hasta su específica potencialidad para crearla. Es en esta carencia potencial del propio individuo para interpretar la realidad como un todo con sentido y para tomar una actitud hacia él, donde Weber (2006) reconoce el motor del proceso de racionalización iniciado por las imágenes religiosas del mundo.

Cita Pedro Belaúnde a Cristian Fernández Cox de la siguiente manera:

...el desafío de la modernidad sigue pendiente: construir un orden producido, desde y para nuestra realidad, nuestro aquí, nuestro ahora. Sin caer en el error del 'aquí de ayer' (pasadismo nostálgico) o del 'ahora de allá' (modernismo enajenado); sino procurando servir y expresar el 'ahora de aquí' (modernidad apropiada). (Belaúnde Martínez, 1994, p. 138)

Pero no se define de cual 'ahora' se construye la modernidad apropiada. Y agrega en el sentido de justificar las buenas relaciones entre la tradición y lo nuevo:

...a lo largo de la historia de la arquitectura prehispánica y la colonial las relaciones entre la tradición y lo nuevo no fueron conflictivas sino que se estableció una dinámica creativa en que lo nuevo iba siendo incorporado en la arquitectura existente, peculiaridad que fue dadora de la continuidad histórica y cultural de esos períodos. (Belaúnde Martínez, 1994, p. 138)

Describe la crisis cultural al inicio de la independencia de las repúblicas, como una nueva situación que plantea la búsqueda de los modelos y patrones culturales universales originados en los centros de cultura europeos, que conlleva a la descalificación de la realidad como fundamento para la construcción de las propuestas y esperanzas de la sociedad del siglo XIX.

Coincide con José García Bryce acerca del siglo XIX:

Una suerte de inseguridad y parcial falta de consistencia en contraste con la espontánea afirmación del Virreinato, caracteriza la arquitectura republicana en general, particularmente cuando ella aborda tareas de envergadura mayor, tales como los edificios monumentales o de gran escala. Dicho de otro modo: si bien la República ha producido arquitectura de considerable interés, sus obras no poseen en conjunto, una fuerza de expresión y naturalidad comparables a las que alcanzaron las obras de los siglos XVI, XVII y XVIII (García Bryce, 1982, p. 92).

También se puede observar una posición afín con Mario Vargas Llosa (2008) quien en *La Utopía Arcaica* reseña la vida de José María Arguedas, matiza sus libros y trata de describir, en su caso particular, la inmolación de un talento literario por razones éticas y políticas.

Si bien se puede leer en el texto de Pedro Belaúnde (1994) una atención por la modernidad arquitectónica en Lima durante el siglo XX, no es muy clara su explicación sobre la relación que pudieran existir con las políticas de Estado. Expone un período que va desde Héctor Velarde, Augusto Benavides, pasa por la Agrupación Espacio hasta llegar a la arquitectura de Cron, García Bryce, Cooper-Graña-Nicolini y Borasino-Vallarino. Caracteriza a los integrantes de la Agrupación Espacio como aquellos que se orientaron hacia una posición más internacional coincidente con los postulados del movimiento moderno, sin

interiorizar una modernidad desde nuestras propias particularidades y tradiciones (Belaúnde Martínez, 1994).

Sintetiza que América Latina observa el desarrollo de una enorme conciencia en torno a los ambientes urbanos y edificios históricos, propuestas que se basan en el entendimiento de la realidad histórica existente en cuanto a su morfología urbana, la correspondencia con la calle, la configuración volumétrica y espacial, y tipología arquitectónica (Belaúnde Martínez, 1994).

Pero lo que no se encuentra es la mención a los procesos que se daban en el Perú y que tenían que ver con la aparición y evolución de la arquitectura moderna, por ejemplo los primeros intentos en la industria de sustitución de importaciones, la primera ley de industrias del presidente Prado, la conformación de una burguesía industrial visible a través de las páginas del diario *El Comercio* que también introducía las ideas de la modernidad arquitectónica expuestas por la Agrupación Espacio y su más notorio representante, Luis Miró Quesada Garland. Tampoco está el proceso de globalización que se inicia fuertemente influenciado por el liderazgo de los Estados Unidos como la potencia económico-política más importante del mundo occidental.

4.3.5 JUAN FERNANDO JARA GARAY

En la tesis de magíster que es materia de análisis, muestra explícitamente el análisis historiográfico de José García Bryce (JGB). La trayectoria de su personaje pasa por ser un maestro universitario en la cátedra de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, autor de textos sobre historia de la arquitectura y destacado proyectista. El objeto de estudio lo constituye la producción historiográfica de JGB al que somete a un ‘análisis crítico’ para reflexionar en torno a los ‘conceptos teóricos del quehacer historiográfico-arquitectónico’. Plantea Jara (1991):

Este trabajo intenta ser una reflexión en torno a los *conceptos teóricos propios del quehacer historiográfico-arquitectónico* [cursivas añadidas]. Tal reflexión la elaboro a partir del *análisis crítico* de la *propuesta conceptual implícita* en una producción historiográfica concreta: la del Arquitecto José García Bryce. (Jara Garay, 1991, s.n.)

Jara (1991) sostiene que la formación académica de JGB a mediados del siglo pasado, lo involucra a la ideología

... dependiente e importadora de necesidades propia de la burguesía urbana industrial, emergente de esa época, y al consecuente carácter dependiente y extraño a nuestra realidad propio de nuestras minorías culturales. (s.n.)

Es decir para Jara, el contexto socio-económico y político de los años 50⁵⁶ influye en la formación académica de JGB, pero no lo dice de forma completa, rehuye por estrategia intelectual el contexto histórico de aquellos años, por ejemplo, lo que sucedía en el Perú y en el mundo. De esta manera cuando se refiere a la *ideología dependiente e importadora de necesidades de la burguesía industrial*, el concepto es muy amplio y no establece una relación causal con la práctica arquitectónica de JGB, por ejemplo, determinar cuáles eran los parámetros nacionales, de la cultura y la sociedad, en los que se desenvolvía el discurso histórico de JGB.

De acuerdo a la clasificación generacional que se plantea en el presente trabajo, JGB concurre a la generación de la consolidación profesional y desde ese lugar contribuye invaluablemente con la profesión en abrirle un espacio en la sociedad peruana⁵⁷, continuando el trabajo de la generación formativa. Sin embargo, se podría decir que la propuesta de Jara no estriba en partir del análisis de la realidad peruana para desde allí formular una idea de la arquitectura y de la historia, sino que también asume en cierto modo el proceso civilizatorio occidental como determinante al suscribirse a la idea de apropiarse del pensamiento filosófico occidental, un aspecto que objeta a JGB. Sostiene en las conclusiones, que las limitaciones de la producción historiográfica de JGB plantea:

... la necesidad de buscar nuestras propias herramientas conceptuales, asumir como propias las tareas que David Sobrevilla señala para nuestra filosofía: apropiarse del pensamiento filosófico occidental, someterlo a crítica, replantear sus problemas y reconstruir el pensamiento desde nuestra situación particular... Para estudiar nuestra Arquitectura verdaderamente desde su especificidad histórica. (s.n.)

Esta situación de la historiografía de la arquitectura peruana es una vez más, causa compartida con otros autores latinoamericanos, aunque difícil todavía de evaluar sus resultados ante la creciente producción historiográfica y el planteamiento metodológico adoptado.

Nuevas aproximaciones teóricas y nuevos criterios de valoración deberán pues, reemplazar los procesos ideológicos que actualmente rigen la visión de nuestra Arquitectura, por procesos cognoscitivos solventes y válidos en cuanto establecidos críticamente, en cuanto surgidos de nuestra propia especificidad, en cuanto comprometidos con la necesidad de esclarecer nuestra identidad y conciencia histórica. (Jara, 1991, s.n.)

Lo que se evidencia en el pensamiento de Jara (1991) es que la arquitectura tiene su propia historia, idea que no se comparte completamente por cuanto se piensa que la arquitectura es una producción cultural y como sostiene Pierre Bourdieu (1990), tiene un trasfondo social. Sin embargo, el deslinde con respecto a los procesos históricos occidentales le lleva a plantear un concepto de historia articulado al proceso histórico peruano con modelos de periodización y caracterización que respondan a la realidad del país.

Para esto, nuestro concepto de historia deberá asumir el hecho de que el pasado de nuestra arquitectura se explica al interior de sus propios procesos históricos y no por alusión a un 'mítico' origen occidental, trascendiendo en consecuencia la visión defectiva de nuestro ser que precisa recurrir a lo metropolitano para definirse. Deberá articular hipótesis explicativas de este proceso histórico insertando en éste, como factor activo, a los diversos sujetos colectivos que conforman nuestra conflictiva realidad. Deberá asimismo, encontrar modelos de periodización y caracterización que respondan a esta realidad objetiva y solucionen los imperativos de su autoconocimiento. (Jara, 1991, s.n.)

Asimismo, Jara (1991) acota el desajuste de la organización historiográfica de JGB y da cuenta del simplismo con que se le asocia a la periodización de la historiografía política tradicional peruana, característica que es asumida por el propio arquitecto JGB.

Plantea modelos de organización historiográfica que no se ajustan con nuestra realidad histórica-arquitectural objetiva y su 'totalidad contradictoria' [cursivas añadidas], remitiéndose a la periodización de nuestra historiografía política tradicional y a modelos sincrónicos [cursivas añadidas] que evidencian sus mutuos desencuentros y las contradicciones de su postulación como modelo abarcante de la 'Arquitectura Peruana'. (Jara, 1991, s.n.)

La arquitectura en el Perú, como lo fue antes del descubrimiento de América, surgió del mismo proceso histórico social y por ello adquirió la pertinencia y pertenencia que ahora todavía se puede apreciar. Después de este acontecimiento, la arquitectura ha tomado las vertientes de su situación política, en el mayor de los casos dependiente y absorbida por las tendencias de moda.

Y nuestro concepto de Arquitectura, deberá asumir al sistema arquitectural en sus diversos niveles de existencia, considerar a la Arquitectura como parte del proceso histórico y no simplemente su 'reflejo' y considerar a la Arquitectura como una categoría con referentes históricos concretos, reconociendo en consecuencia las efectivas existencias que nuestra especificidad histórica otorga en nuestra producción. Trascendiendo la consideración de la Arquitectura como categoría universal y el consiguiente eurocentrismo. (Jara, 1991, s.n.)

Estudiar la producción historiográfica del maestro JGB de por sí es un avance significativo en la historiografía de la arquitectura peruana y por ello la importancia del trabajo del arquitecto Fernando Jara. Además, importante también es el planteamiento metodológico para analizar el concepto de historia y el de arquitectura a través de la metodología empleada, los modelos teóricos planteados, las opciones críticas y las categorías utilizadas. En este sentido se puede afirmar que la historia moderna de la arquitectura que practica Fernando Jara adquiere una connotación positivista al recurrir al análisis científico de una obra de historia de la arquitectura.

4.3.6 MANUEL CUADRA

Respecto a los periodos de estudio, fuentes de información y temática historiográfica, la obra de Cuadra (2010), *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*, trata el periodo republicano de los países andinos, de los inicios del siglo XIX hasta el año 1980. Separada pero en forma continua, se describe a los países andinos Perú, Bolivia, Ecuador y Chile a lo largo del período, tomando a una o dos ciudades que hayan sido centros del quehacer arquitectónico.

El presente libro trata el periodo republicano de los países andinos, de los inicios del siglo XIX hasta el año 1980. De forma separada y continuada, se describe a los países Perú, Bolivia, Ecuador y Chile a lo largo de todo el periodo, siempre tomando a una o dos ciudades que hayan sido centros del quehacer arquitectónico. (p.15)

En detalle, el libro consta del texto principal en torno a la arquitectura de los siglos XIX y XX, y el excursus sobre la problemática de la vivienda.

El texto principal trata de la historia general de cada país; el desarrollo urbano de las ciudades más importantes; la formación profesional y el rol social de los arquitectos; y la arquitectura como una pretensión cultural.

La parte que corresponde al excursio⁵⁸ trata de la historia de la crisis de la vivienda; las respuestas legales a este problema; y la construcción de viviendas para los estratos sociales bajos.

La obra se encuentra documentada con el rigor de una investigación doctoral con fuentes primarias consultadas en cada uno de los países involucrados. El planteamiento de Cuadra (2010) es el de una historia de la arquitectura con contexto, apartándose de la tendencia purovisibilista de concentrar la atención en el objeto arquitectónico y su relación con los estilos solamente.

La idea era, en esta situación, formular una visión integral, contemplando la arquitectura en un marco histórico, urbano, profesional, social, es decir, escribir una historia de la arquitectura contextualizada. (p. 9)

Respecto a la tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos, la tipología arquitectónica y los estilos se analizan de acuerdo a los períodos de la división política que se desprende del período colonial (arquitectura en Lima, la introducción de modelos clasistas, Matías Maestro), el boom del guano (edificios tempranos, la Penitenciaría de Lima y otros edificios), la reconstrucción después de la guerra del salitre, la arquitectura de la República Aristocrática (edificios públicos y comerciales, la edificación de viviendas de la clase social alta, los lenguajes historicistas europeos, lenguajes formales nacionales: el neocolonial y el indigenismo), la arquitectura entre aristocracia y clase media (diversidad y eclecticismo, introducción de la arquitectura moderna, lenguajes formales del nacionalismo, Héctor Velarde y Emilio Harth-Terré, Enrique Seoane Ros), arquitectura de la clase media de los años 50 (la arquitectura de la Agrupación Espacio, eclecticismo en la arquitectura moderna) y la arquitectura de los años sesenta y setenta (ensayos de una adaptación de la arquitectura moderna, internacionalismo y construcción de edificios altos). Sin dejar de lado la filiación estilística, el autor describe las principales características del edificio, su fecha de edificación y el arquitecto autor del proyecto.

Refiriéndose a los ensayos adaptativos de la arquitectura moderna en Lima, Cuadra (2010) toma el tema constructivo de un modo singular, utilizando variables estéticas tales como lo macizo versus lo desintegrado, la masa cerrada y estable versus las estructuras abiertas, las proporciones tranquilas y verticales versus las dinámicas y horizontales, el lenguaje formal cultivado y discreto versus la consecuencia extrema.

Pese a ello, siguiendo arquitecturas anteriores tomaron forma clara algunas condiciones que una construcción adecuada al lugar debía cumplir en Lima. Entre éstas figuraban la utilización de construcciones más bien macizas antes que esqueletos desintegrados; de masas cerradas y estables antes que estructuras abiertas y que parecieran mantenerse en equilibrio a duras penas; de proporciones tranquilas y verticales antes que dinámicas y horizontales; y un lenguaje formal más bien más bien cultivado y discreto antes que una consecuencia extrema. (p. 94)

En cuanto a los gremios relacionados, políticas de Estado y la formación de una burguesía industrial, la fundación de la Sociedad de Arquitectos del Perú en el año 1937, la Sociedad de Ingenieros del Perú (1898) y la reglamentación de la profesión del arquitecto mediante la creación del Colegio de Arquitectos del Perú (1964) aparacen en el texto del presente documento como prueba que se tuvo la pertinencia de incluir el tema de los gremios relacionados. En cuanto a la formación de una burguesía industrial, aparece en la obra este tema cuando se refiere a los movimientos sociales que se dieron en el Perú durante el siglo XX desde las primeras décadas, producto de la contradicción ciudad y campo y de las reivindicaciones obreras.

Las contradicciones internas tuvieron su origen en el hecho de que el poder político estaba en manos de la vieja aristocracia latifundista, mientras que la industria poseía, entretanto, el mayor poder económico, lo que constituía una situación especialmente crítica debido a que la industria se encontraba en posesión extranjera y había adoptado la forma de enclave ... Las contradicciones en relación al resto de la nación, es decir a la población rural y los estratos bajos en la ciudad, surgieron porque esta parte de la población no fue tomada en cuenta y permaneció subordinada en lo que se refiere a la propiedad de la tierra y la participación política. La agudización de esta situación tuvo como consecuencia rebeliones campesinas y revueltas estudiantiles en la segunda década del siglo XX en el Cuzco, Arequipa y Lima. Pero éstas, a su vez, dieron origen a la formación de los primeros grandes partidos populares, entre los que cabe mencionar, en primer lugar, al APRA. (p. 23)

La vivienda, parte del excursio en la obra de Cuadra (2010), se expone a través de temas como la crisis habitacional en Lima, el Estado y el problema de la vivienda y la vivienda social. Y destaca su apreciación sobre una de las características de las políticas de Estado de los gobiernos de turno en el Perú: el paternalismo y el clientelismo. En efecto, si bien los gobiernos son sensibles al problema habitacional, se puede distinguir políticas diferenciadas según los estratos socioeconómicos medios y bajos. Ambas matices

de la política habitacional persiguen el clientelismo político, bajo un marco de paternalismo y patrimonialismo que desvirtúan los valores más puros de la modernidad, la democracia y la justicia social.

De este modo, el gobierno de Odría reconoció que no había una problemática habitacional homogénea, sino de un lado, el problema de la falta de vivienda para una clase media solvente; de otro, la crisis de la vivienda de la clase baja empobrecida... En cuanto a la crisis habitacional del estrato bajo, el gobierno de Odría asumió una postura paternalista marcada por el patrón de conducta de los latifundistas tradicionales de la sierra frente a sus peones... La contraparte de los sin techo en el gobierno eran el presidente mismo y su esposa, a través de la Central de Asistencia Social. (p. 372)

El capitalismo y el proceso de industrialización por sustitución de importaciones estuvo en la agenda de los militares peruanos que gobernaron el país a fines de la década de los sesenta y mediados de los setenta. Los afanes por romper las arcaicas estructuras agrarias y el deseo de encaminar la economía nacional hacia una industrialización es un tema en la obra de Cuadra (2010), aunque todavía sin los referentes históricos que se puede encontrar hoy en día.

...aparte de eliminar el predominio de las empresas mineras multinacionales también había que limitar el de la aristocracia nacional. Esto se logró con una reforma agraria, la primera realmente amplia en la historia del país. Los latifundios se convirtieron en empresas organizadas en forma de cooperativas. Al mismo tiempo, se promovió el paso de los otrora latifundistas a la industria, ofreciéndoles bonos de indemnización como forma de inversión. Otra medida que debía servir para la formación de una nación moderna fue la organización de las clases sociales bajas. (p. 25)

Esta industrialización que nacía desde el Estado creando grandes empresas estatales y paraestatales se materializó en la creación de empresas tales como Pescaperú, Mineroperú, Electroperú, Petroperú y en la promoción de la pequeña y mediana industria nacional con la original propuesta de la comunidad industrial.

Haciendo un balance de la propuesta historiográfica de Cuadra (2010) se puede decir que en verdad se trataba de una historia de la arquitectura contextualizada y que permitía entender el fenómeno de la arquitectura moderna en el Perú. Se presenta un punto de inflexión en la tendencia historiográfica de la arquitectura.

4.3.7 JOSÉ LUIS BEINGOLEA DEL CARPIO

La serie Anuarios de la Arquitectura Peruana viene a ser un testimonio de la arquitectura realizada en el país. Podría considerarse una crónica. Sin embargo, 1910-2010: Un Siglo de Enseñanza de la Arquitectura es un artículo, no profundo en sus alcances, pero sí una narrativa acerca de la formación profesional. El artículo se orienta a conocer cómo se recibió, asimiló y aplicó un sistema de conocimientos y procedimientos de la racionalidad capitalista en el Perú, producto de la instauración de los sistemas de expertos, según Giddens (1993). Será este artículo el que se analizará en el presente estudio.

La periodización se distribuye del siguiente modo: Los antecedentes (hasta 1910); La enseñanza moderna académica (1910-1946); y La enseñanza moderna (desde 1946). Estas etapas se inician con el hecho de que el arquitecto en su acepción moderna 'empieza a actuar en el país en el contexto de la Ilustración borbónica' con Matías Maestro como su solitario representante. Y también del hecho que la arquitectura de los siglos XIX y XX se desarrolló gracias al proceso de universalización de la modernidad. Las nuevas repúblicas americanas quedaron a merced del mercado capitalista, por lo que tuvieron que adoptar sus paradigmas más visibles y persuasivos: el proceso de manufacturas, su organización social de Estado nación y las instituciones derivadas de ello, entre ellas las académicas, en donde se encuentra la arquitectura. Pero si bien hasta 1946 se puede tener un panorama muy claro respecto a los antecedentes de la enseñanza moderna, a partir de ese año es difícil distinguir las tendencias en la enseñanza de la arquitectura en el Perú, sobre todo si en la década de los años noventa las políticas de estado se orientan a promover la inversión privada en la enseñanza universitaria, hecho que distorsiona los objetivos universitarios del Estado nación como espacio de la modernidad y se orientan predominantemente estos objetivos hacia otros espacios mayores por el fenómeno de la globalización.

Las fuentes de información las hay primarias y secundarias, notoriamente las de *El Arquitecto Peruano*. En la parte fotográfica se desconoce la procedencia de la fuente, aunque es bien conocida la de la Facultad de Arquitectura de la UNI. Y la temática gira en torno a la enseñanza de la arquitectura, un campo explorado inicialmente por Syra Alvarez (2006) que fractura la tendencia centrada solo en el objeto arquitectónico. Se trabaja el tema de la enseñanza y se plantea nuevamente el problema, no resuelto, de la formación del arquitecto en una institución de ingeniería marcadamente tecnológica. En cuanto al método, sigue siendo una historia de los acontecimientos, aunque no aparecen los personajes en primer plano, aparecen las obras

de arquitectos citados frecuentemente, fijados desde inicios en la memoria colectiva del gremio. Las fotografías que acompañan el texto exponen edificación residencial, cultural, educacional: colegio y universidad, hospital, y administración estatal trascendiendo estilos como: el eclecticismo historicista de Malachowski en el edificio Rímac; el proracionalismo de la UV3; el modernismo de las grandes unidades escolares, el Hospital Rebagliati y la Facultad de Arquitectura de la UNI; y el brutalismo del Museo de la Nación y Petroperú. Es decir, desde los previos al modernismo hasta lo propiamente moderno. Una dirección que va de menos a más, de 1919 a 1970, que podría explicar una evolución de la cultura arquitectónica en el Perú, pero que no es del todo cierto y menos representativa, porque la clase social que se apropia de esta cultura es significativamente menor no solo en número sino en su localización, lo cual es evidente al mostrar solo edificios construidos en Lima y tradicionalmente en Sevilla, como lo es el Pabellón Peruano de Piqueras Cotolí. La arquitectura moderna en el territorio nacional si bien está representada por las grandes unidades escolares, los hospitales del seguro social, los mercados de abastos en las capitales de provincia, en definitiva han sido pensados desde Lima, y es probable por ello que no tienen historia local. Es una arquitectura invisible en la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú, hecho que se diferencia notoriamente de la historiografía de la arquitectura colonial.

Es muy común que la historiografía de la arquitectura moderna se remita a la revista *El Arquitecto Peruano*, porque es la de mayor disposición en el país. Lamentablemente todavía no se ha abierto en forma sistematizada el archivo de la Universidad Nacional de Ingeniería y de su Facultad de Arquitectura, hecho que posibilitaría un mayor conocimiento de nuestra historia. Los archivos municipales, ya han dado indicios de una exploración sistemática, tal es el caso de Ludeña, en *Lima: Historia y urbanismo en cifras* (2004).

Se encuentra una referencia al Arquitecto Constructor y al Ingeniero Arquitecto, juicio que "...advierde que, a pesar de todo, la arquitectura seguía siendo un apéndice de la ingeniería..." (Beingolea del Carpio, 2010, p. 13) por lo menos hasta 1947. Pero no hay de ello mayor estudio, como sería una clasificación de la arquitectura por sistemas constructivos.

La Sociedad de Arquitectos es un gremio relacionado que resulta producto de la necesidad que los arquitectos sentían para entrar a tomar parte de la sociedad civil. Al respecto sostiene Beingolea (2010):

Fernando Belaúnde Terry, formado en la Universidad de Texas, había creado la revista 'El Arquitecto Peruano' en 1937 y la convertiría en el espacio desde donde se desenvolvería con particular lucidez y proyección como líder profesional que apoyaría la creación de la Sociedad de Arquitectos, el Instituto de Urbanismo, su elección como Diputado por Lima en las elecciones de 1945... como Jefe del DAENI... cargo que alternó con su épica y romántica carrera política en la que la institución lo acompañó hasta llevarlo a la máxima magistratura del país, con una transparente lucidez, hoy irreplicable. (p. 14)

Habría que agregar que la elección de Belaúnde como diputado permitió además vincular la carrera de arquitecto con una serie de gremios relacionados, como el de construcción civil, el de ingenieros, la Cámara Peruana de la Construcción, la Cámara de Comercio, los industriales de la construcción, entre otros.

Desde sus orígenes en el Perú republicano las políticas de Estado han figurado en la historia de la arquitectura. Con Manuel Pardo se inician las gestiones para la fundación de la Escuela de Ingenieros; luego con Leguía se dan las condiciones de la primera reforma en la enseñanza de la arquitectura; y con el gobierno de José Bustamante y Rivero y la restauración de la democracia, se promulga una Nueva Ley Universitaria que restituía derechos recortados como el cogobierno. En relación a los planteamientos teóricos, la tendencia historiográfica, la técnica y el método planteados en el artículo analizado, se observa que se une los grandes acontecimientos, tales como las orientaciones políticas, con los pequeños acontecimientos, tal como la dinámica al interior de la vida universitaria. Se establece una relación causal entre ellos. Es así que escribe sobre las consecuencias del golpe de Estado en 1968 de la siguiente manera:

La reforma de la Educación (Ley 19326) tuvo un fuerte impacto en la Universidad, convirtió las Facultades en Programas, introdujo la semestralización y sustrajo tres ciclos a la formación especializada para llevarlos a lo que se conoció como Estudios Generales: un violento retorno a los orígenes de la institución. (Beingolea, 2010, p. 17)

Se configura una universidad, y por ende un perfil de arquitecto, que los grupos de poder político y económico quieren para el país. El desencuentro entre realidad, desarrollo, justicia social y arquitectura se entiende que solo es explicable a partir de esta coyuntura. Sin embargo, el autor desvía las causas hacia otros factores y pone los efectos por sobre la causa, cuando dice:

Los intentos de reforma planteados desde la mitad de los noventa, no han tenido el vuelo, la convicción ni la lucidez (teórica y conceptual), como para liderar los importantes cambios que el escenario contemporáneo demanda: el necesario sustrato sicopedagógico que debe presidir todo proyecto de reforma, hacer 'realidad la

realidad' para transformarla. En su lugar, la objetualización y banalización de la arquitectura, el imperio del mercado, la crisis urbana, la enorme brecha (interna y externa) de la arquitectura como institución y una severa crisis deontológica predominan. (Beingolea, 2010, p. 18)

Las burguesías nacionales no están presentes en la explicación de la relación causal entre ideología y práctica arquitectónica o práctica docente en arquitectura. Y de otro lado el capitalismo y el grado de industrialización aparecen en sus formas más representativas: la objetualización y banalización de la arquitectura, el imperio de mercado, la crisis urbana, la arquitectura como institución y la crisis de valores.

Parece ser que no existe una visión de país, de Estado nación, cuando dice:

Hoy en día la demanda para afrontar las imposiciones del mercado globalizado de trabajo, presentado bajo el formato de la acreditación, merece un enfoque consciente, sagaz y estratégico, que debería plantearse como el nuevo estímulo y pretexto para una renovación total. (Beingolea, 2010, p. 18)

La globalización es una oportunidad, pero a la vez es un tema que debe ser cuidadosamente aprovechado. La historia, y por ende la historia de la arquitectura tradicionalmente pensada como medio para construir los valores del Estado nación, se desvanecen en el artículo analizado. Poco podría servir una historia que destruye o ignora consciente o inconscientemente los valores nacionales. Una nueva historia que no deje de lado la conciencia nacional y que a la vez se proyecte al mundo es deseable, en la medida que contribuya al desarrollo cultural y material del país.

4.3.8 WILEY LUDEÑA URQUIZO

Ligado al pensamiento de Augusto Salazar Bondy y luego al de David Sobrevilla, Ludeña plantea tres momentos "...que, en función de la matriz filosófica dominante, pueda dar cuenta objetiva de la orientación de los distintos planteamientos teóricos desarrollados en el Perú en el campo de la arquitectura" (Ludeña, 1997, p. 24) (Figura 9).

Sus fuentes de información son los textos sobre arquitectura de Elmore, Malachowski, Deustua, Velarde, Harth-Terré, Maldonado, Burga, Quiñones Aranda, Acevedo, Palacios, Ruiz de Somocurcio, Rodríguez Cobos, Julio Llosa, entre otros.

La temática, algo distinta, marca un hito en la historiografía, al tratar sobre las ideas en arquitectura. "El presente texto se ocupa de historiar la evolución del pensamiento teórico desarrollado en el Perú, a efecto de descubrir, explicar y valorar su arquitectura" (Ludeña, 1997, p. 21).

Ludeña hace una crítica intensa a lo que él denomina *dominio idealista* de la obra de arquitectura:

La obra de arquitectura del dominio idealista se asume siempre como un producto final intangible y sin más historia que aquella que corresponde al momento de su creación subjetiva y que concluye con la obra resuelta. A partir de entonces esta obra carece de historia. (Ludeña, 1997, pp. 74-75)

La arquitectura moderna caería en la cuenta de pertenecer al dominio idealista al no considerar la historia como un factor de diseño. Sin embargo el dominio real:

...a diferencia del dominio idealista de lo arquitectónico (que es invariante y metahistórico) es un dominio que se contextualiza históricamente y asume el objeto arquitectónico no como un producto "final" sin tiempo ni lugar; sino como un objeto que se transforma permanentemente al ser consumido. (Ludeña, 1997, p. 78)

Sobre la arquitectura y el dominio idealista y real de lo arquitectónico, agrega:

El arquitecto no es el único autor de la obra de arquitectura. No es el único sujeto de creación tal como nos lo sugiere el dominio idealista de lo arquitectónico. El sujeto de la creación arquitectónica es siempre un sujeto colectivo donde el arquitecto es un elemento más en un conjunto de decisiones donde participan obreros, usuarios, financista, dibujantes, etc. [Habría que agregar el propio Estado con sus políticas de edificación y el proceso de globalización mundial que a través de los medios de comunicación masivos determinan modas y tendencias en el ejercicio y práctica de la arquitectura] Y estos son los sujetos que constituyen el dominio real de lo arquitectónico en términos de factor humano (Ludeña, 1997, p. 78).

La sociedad en su conjunto estaría detrás de la producción arquitectónica en el dominio real de lo arquitectónico. Y distingue y define tanto el dominio idealista como el dominio real de lo arquitectónico de la siguiente manera:

Los componentes principales y excluyentes del dominio idealista de lo arquitectónico son el *objeto* (la obra de arquitectura), las *ideas* (el eidos trascendental) y el *autor* (el arquitecto concebido como demiurgo y único creador). A diferencia de este dominio el dominio real de lo arquitectónico asume que este dominio comprende

a todos los sujetos, instrumentos, objetos edilicios, instituciones e ideas que intervienen y participan en la creación y producción de la arquitectura. (Ludeña, 1997, p. 78)

En consecuencia, “el dominio real de lo arquitectónico, que es el *sistema arquitectural*, se constituye de todos aquellos factores o elementos que intervienen en la producción que hace posible la existencia de un objeto arquitectónico” (Ludeña, 1997, p. 81).

En este orden de ideas, los objetos de conocimiento en el campo del sistema arquitectural, según Ludeña, son cinco. Se puede inferir que la historiografía puede tomar el curso de cualquiera de estos objetos de conocimiento: los sujetos, los medios de producción arquitectural, los procesos y sus relaciones, los productos, y los conocimientos (Figura 33).

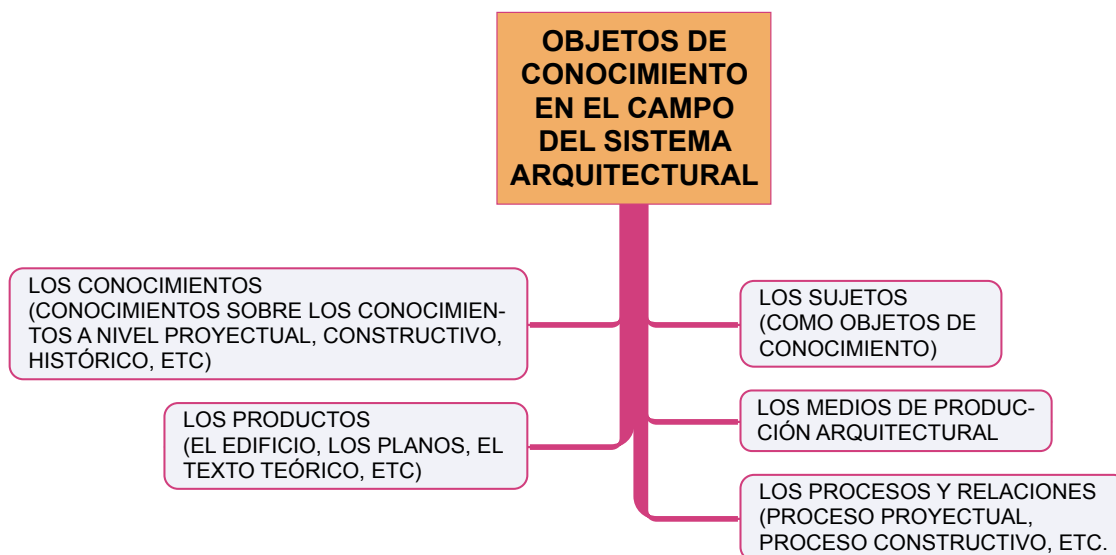


Figura 33. Los objetos de conocimiento en el campo del sistema arquitectural según Ludeña. Fuente: Elaboración propia sobre la base de Ludeña, 199, p. 94.

4.4 LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA FASE DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL

La dispersión conceptual se da como resultado de la caída de los paradigmas de la modernidad. Surge el posmodernismo o era postindustrial como tendencia ideológica y es cuando Francis Fukuyama (1990)⁵⁹ sostiene el fin de la historia. El ensayo de Fukuyama constituye un intento de explicación del acontecer de los últimos tiempos, a partir de un análisis de las tendencias en la esfera de la conciencia o de las ideas. El liberalismo económico y político, la "idea" de Occidente, sostiene el autor, finalmente se ha impuesto en el mundo. Esto se evidencia en el colapso y agotamiento de ideologías alternativas. Así, lo que hoy estaríamos presenciando es el término de la evolución ideológica en sí, y, por tanto, el fin de la historia en términos hegelianos. Si bien la victoria del liberalismo por ahora solo se ha alcanzado en el ámbito de la conciencia, su futura concreción en el mundo material, afirma Fukuyama, será ciertamente inevitable.

4.4.1 ÁLVARO GONZÁLEZ QUIJANO

En *Breve historia de la Arquitectura Moderna*, González establece dos períodos temporales de gran duración, el primero se desarrolla entre la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y el segundo durante el siglo XX que pasó. Al interior de estos períodos expone una serie de autores y obras que se refieren a una característica común, que a su vez caracteriza el tramo temporal que le asigna en el contexto de la arquitectura occidental. La descripción es una síntesis de los aportes a la arquitectura moderna, complementada con fotografías y dibujos de edificios. En este sentido se cumple el objetivo del libro que es “estimular el estudio de la arquitectura moderna...” (González Quijano, 2008, p. 17). El fundamento sobre los períodos establecidos estriba en lo que seguidamente dice: “Para entender una época, hay que conocer la precedente” (González Quijano, 2008, p. 19). Lo que expone como historia de la arquitectura es la obra de arquitectos y artistas y busca en el pasado premoderno lo que puedan ser gérmenes, fuentes y orígenes de la

arquitectura moderna. Por ejemplo, en el primer período temporal de gran duración, va desde la postura de la arquitectura ante la técnica ingenieril, hasta el misticismo y la introspección en los intentos revolucionarios, pasando por la fundación de la antihistoria. En el segundo período temporal, desde las herramientas, métodos industriales y valores humanos hasta la unión de modernidad con lugar.

Las fuentes de información están conformadas por un archivo documental actualizado sobre la arquitectura moderna y fotografías de las principales obras de arquitectos y artistas, organizados de la siguiente manera: un título a modo de idea central; el desarrollo de conceptos o reflexiones sobre la arquitectura con citas bibliográficas, nombres de las obras, fechas y lugares; y finalmente un panel gráfico estructurado en láminas numeradas con indicación del autor de la obra y la fuente de donde se extrae la figura.

En la primera parte del texto se aprecia influencia de autores como Nikolaus Pevsner, Juan Bassegoda, Ignasi Solá Morales, Lewis Mumford, David Sylvester y W. Boesiger.

En la segunda parte tenemos a Bruce Brooks, Magdalena Droste, Yehuda Safran, John Julius Norwich, Jan Gympel, Enrico Tedeschi, David Brownlee, Jorge Basadre y el mismo González Quijano.

La temática historiográfica gira en torno al edificio y se manejan conceptos como espacio, tecnología y uso de materiales, estilo, historia de la arquitectura, arte, cultura, política, industria, teoría de la arquitectura, lugar. El objeto de estudio es el edificio arquitectónico y la historia responde a una secuencia temporal que nace, se desarrolla y se transforma. Los edificios son inicialmente europeos y norteamericanos, y terminan en aquellos de origen local: latinoamericanos y peruanos.

Aunque no se formula una hipótesis sobre la pugna entre 'lo creador' y 'lo tradicional' concluye que esta es constante, porque las tendencias encaminadas a la conservación son tan importantes e indispensables como las que buscan la renovación. La renovación solo puede llevarse a cabo sobre lo que permanece, mientras que lo perdurable solo existe mediante un proceso continuo de autorrenovación. En este sentido cita a Octavio Paz:

El tiempo es la vida misma en su expresión más pura: el cambio. Y es su contrario, la cesación del movimiento vital: la muerte. Esta es la dimensión trágica de la modernidad y así presenta su doble faz: ruptura y restauración. Ruptura y restauración no son sino dos momentos del mismo proceso. Ahora bien, ¿estamos en la hora de las restauraciones? No lo sé. Lo único que sé es que la historia del arte es la historia de la resurrección. (González Quijano, 2008, p. 139)

La tipología arquitectónica que usa para exponer las ideas en curso es variada y prolífica: el palacio de exposiciones, elementos de la ciudad como la estatua, el monumento, el parque y la torre, el teatro, el palacio de justicia, la escuela, la vivienda unifamiliar y la vivienda en edificio, la villa, la iglesia, la biblioteca, las oficinas en edificio, el hospital, la fábrica, el museo, la universidad, el pabellón ferial, el crematorio, el complejo deportivo, la sala de audiencias, la posada. Esta característica muestra su afán por centrar su atención en la parte formal de la arquitectura, en la forma, en la fachada, en el estilo, en el tratamiento de los materiales y procesos constructivos, en su relación con el contexto.

Aunque evita el mencionar los estilos arquitectónicos como ordenadores del discurso, las obras se van mostrando en el mismo sentido que los libros tradicionales, donde la arquitectura tiene una dirección hacia la arquitectura moderna, hacia la consolidación de sus paradigmas, pasando las peripecias necesarias para triunfar finalmente como *estilo*. Refiriéndose a Le Corbusier dice al respecto:

A partir de ese momento, Le Corbusier construye una obra que es un monumento fundacional de la nueva arquitectura: la Villa Savoye en Poissy (1928 - 31)... Es la obra en la que su programa se expresa de manera clara y polémica. Es el ejemplo más perfecto, la obra maestra en el arranque del nuevo lenguaje. (González Quijano, 2008, p. 91)

A renglón seguido describe con agudo sentido la estética moderna de la siguiente manera:

Los cinco puntos están aquí como las cinco reglas compositivas, a partir de las cuales actúa la extraordinaria imaginación artística de Le Corbusier. Sus famosos 'cinco puntos de una nueva arquitectura' son significativos en este sentido: los pilotes, los techos - jardín, la planta libre, la ventana corrida y la fachada libre. La realidad es que los cinco puntos han quedado como elementos lingüísticos muy arraigados en el estilo moderno. Es decir, el estilo y los amaneramientos posteriores al maestro. (González Quijano, 2008, p. 91)

4.4.2 LUIS SOLARI LAZARTE

En *Bentín* (1996) la pretensión del autor no es hacer un libro de crítica sino de recoger lo principal de la obra proyectual del arquitecto José Bentín Diez Canseco, construida o no, para ser mostrada a un público no

necesariamente especializado (Solari Lazarte, 1996). Efectivamente, se trata de un libro sobre la obra de un arquitecto peruano. En el presente trabajo se trae a la mesa de trabajo, por representar un planteamiento teórico que comúnmente se encuentra en la historiografía de la arquitectura moderna y a la vez, por ser una versión actualizada de la *Vite dei pittori, scultori e architetti* usualmente conocida como las ‘Vidas de los artistas’ de Giorgio Vasari (1511-1574). Como bien dice Venturi, precede a la obra de Vasari un tratado sobre el arte que subraya su deseo de relacionar la biografía de los artistas con la teoría del arte.⁶⁰ En el caso de Solari, se incluyen algunas reflexiones acerca de la historia de la arquitectura en el Perú.⁶¹

La organización del documento que propone Solari es de carácter diacrónico y su estructura se basa en los aspectos biográficos y las obras seleccionadas según grandes tipologías arquitectónicas y/o urbanísticas: edificios institucionales, propuestas urbanas, vivienda y últimas realizaciones.

Las fuentes de información son de primera mano: los proyectos de la oficina; y una entrevista sobre aspectos de la arquitectura peruana contemporánea, el ejercicio profesional, la docencia universitaria y la formación académica de los arquitectos en el Perú. Es más, el autor es parte del equipo profesional del objeto histórico, objeto en el mejor sentido de la palabra. No existe mayor complicación en cuanto a la fuente, la historia se basa en el conocimiento exhaustivo del objeto.

La temática es la vida del arquitecto y sus obras, que se sustenta en la idea de vida ejemplar que debe servir a los iniciados en el oficio de arquitecto, para conocer los conceptos sobre la arquitectura y su práctica en el Perú. Algo así, el cómo aprender de los mayores.⁶² El método es la presentación de una breve historia de la arquitectura en el Perú, que se reduce a la arquitectura moderna, a la biografía ligada al campo profesional del arquitecto y a la exposición de sus obras más representativas.

La tipología abarca varios formatos de vivienda y edificios institucionales. Es muy clara y objetiva, se recurre a la técnica de representación gráfica con notable precisión y erudición. Una síntesis de cada proyecto acompaña el desarrollo de la exposición proyectual. El libro se puede ver también como un brochure, un tanto académico, pues alcanza los tres objetivos funcionales de este formato: función informativa; función publicitaria; y función identificadora.

La obra del arquitecto Bentín toma diversos matices dentro de la modernidad, sobre todo en su arquitectura residencial, por ello respecto al posmodernismo es muy enfático y claro cuando dice:

El Postmodernismo y, más recientemente, el Deconstructivismo son, a mi modo de ver, etiquetas que inventan las élites de arquitectos considerados ‘super star’ y los críticos internacionales. Estos estilos decorativos (generalmente sólo cambia el aspecto formal del edificio, no su organización) se anuncian cada vez que ha decaído un estilo y los arquitectos deben relanzar su imagen, para lo cual inventan una nueva moda cual modistos. (Bentin Diez Canseco, 1996, p. 23)

Corroborando este hecho, lo que el autor señala como el entorno o espíritu de la época que prevaecía en las ideas:

Estaba claro el panorama, entonces: la enseñanza en la escuela se caracterizaba por su clara inclinación bauhausiana y los arquitectos que dominaban la escena de la arquitectura de la época eran los que nosotros conocemos como los grandes maestros de la arquitectura moderna: Le Corbusier, Wright, Mies, Gropius, Aalto, etc., ellos eran los paradigmas y sus obras los arquetipos. (Solari Lazarte, 1996, p. 10)

Podríamos suponer una figura generacional que aprovechó lo mejor del modernismo, no solo en la práctica arquitectónica sino en la enseñanza del oficio.

En ese ambiente consolidado, después de diez años de ajustes continuos, con una enseñanza modernista por convicción pero también, en muchos casos, por imitación, la formación que recibió Bentín fue, tal vez, la mejor y más lograda expresión de esta tendencia en el Perú... (Solari Lazarte, 1996, p. 10)

Los principios de la Agrupación Espacio habrían sido muy influyentes en su formación. Será por ello que no se encuentra una clasificación estilística, como tampoco por procesos constructivos en el texto de Solari.

En relación al problema contemporáneo de la arquitectura sostiene el autor que nunca debió perder su presencia entre las expresiones artísticas y culturales de la sociedad.

Esa presencia será el vínculo que nos permitirá resolver las diferencias que ahora tenemos. Este libro es –quiere ser– un puente entre la arquitectura, en este caso la de Bentín, y nuestra sociedad. La medida en que la primera responda a la segunda y en que la segunda así lo interprete es algo que no podemos afirmar ni negar pero que esperamos sea motivo de discusión a partir de la presente publicación. (Solari Lazarte, 1996, p.10)

Se encuentra en el texto de Solari una reducción del problema de la arquitectura en el Perú. Esta reducción del autor consiste en llevar el problema solo al plano de la cultura, donde enfrenta a la sociedad con la

arquitectura, siendo que las luchas culturales no se dan al interior de la sociedad en toda su extensión, sino que se dan en los niveles más altos de la sociedad, en aquellos que detentan o se encuentran en pugna por el poder. Se suponía que el análisis podría llevar a tratar temas como gremios relacionados, políticas de Estado o formación de las burguesías nacionales, pero no se encontró un análisis en este sentido. Dice al respecto:

El Perú posee innumerables ejemplos de gran arquitectura en todas sus épocas: somos tierra de grandes obras y por tanto de grandes arquitectos. Sin embargo nuestra sociedad contemporánea ha dejado a la arquitectura de lado en la discusión intelectual / cultural. Éste es un fenómeno del cual somos responsables todos: la sociedad y también los arquitectos. La sociedad no encuentra respuestas para sus inquietudes formales-arquitectónicas porque los arquitectos no hemos sido capaces de responder a esas inquietudes y, por nuestra parte, los arquitectos nos sentimos incomprendidos por una sociedad que nos exige un vocabulario arquitectónico que nosotros consideramos ajeno, inadecuado, impropio, en suma, equivocado. (Solari Lazarte, 1996, p. 11)

Para Solari, la arquitectura debe retomar la presencia que nunca debió perder entre las expresiones artísticas y culturales de la sociedad.

En relación a la modernidad, no se encuentra mayor desarrollo. Sobre la arquitectura peruana, Bentín en la entrevista que le hace Solari, responde que basta hacer buena arquitectura, adecuada al sitio y a la época en forma espontánea y natural. “Creo que siendo un país sin una clara concepción de lo nacional es muy difícil establecer que es ‘lo peruano’” (Bentín, 1996, p. 22). En el caso de Bentín (1996), se dice una verdad a medias, lo peruano ahora y desde siempre, es y ha sido el concierto de muchas voces y de una realidad multicultural y geográfica, que quizás no llegó a comprender en su visión de arquitecto.

4.4.3 MANUEL RUIZ BLANCO

En el *Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989)*, un colectivo que comparte con Pedro Belúnde y Patricia Seminario, se destaca el hecho de que el Estado, en su rol de constructor de conjuntos habitacionales en el período estudiado, presenta una subutilización del suelo. “Si bien cumplen con dotar de una vivienda digna al menor costo a los sectores medios y bajos de la sociedad, no lo hacen en cuanto a la voluntad de densificar la ciudad” (Ruiz et al., 2004, p. 129).

El objeto de estudio, los conjuntos habitacionales, son analizados en su aspecto evolutivo, y cuantitativo en el cual se aplican ciertos índices como: el porcentaje de área libre, densidad, coeficiente de edificación, inserción en el medio urbano, distribución arquitectónica y urbana, entre otros aspectos.

La vivienda ha sido un tema preferido por Manuel Ruiz. Se inicia con el trabajo de investigación para la tesis de bachillerato en la FAUA de la UNI y que realizara con Marigrazia Huamán Bollo, titulado *Las Casas de Obreros de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima* (1990).

Vivienda colectiva en Lima (1535-1940), publicado en 2001, contribuye a destacar esta preferencia por la tipología de la vivienda. Los estilos arquitectónicos pasan a un segundo plano. Su objeto de estudio gira en torno a la ubicación urbana o rural y a la intervención del estado nacional, el gobierno local e instituciones como la Beneficencia, organismo de ayuda a la población de limitados recursos económicos.

Esta situación ha llevado a Manuel Ruiz a dirigir su atención a las fuentes documentales de los archivos institucionales de la Beneficencia Pública de Lima, la Beneficencia Pública del Callao y la Junta Departamental Pro-Desocupados. Lógico es suponer que las fuentes más conocidas como *El Arquitecto Peruano*, los archivos municipales y textos relacionados al tema, también han sido de su uso más frecuente.

En la historiografía de Manuel Ruiz, no se encuentra el edificio como protagonista de la historia de la arquitectura, y esto es lo novedoso y útil de su planteamiento. Son los actores sociales, si cabe el término, los que comienzan a emerger en su historiografía.

El Estado, abocado a consolidarse mediante esfuerzos y economías como nación, dedicó mayormente sus recursos en las primeras décadas republicanas a obras de desarrollo, restringiendo la obra social a algunos servicios (educación, salud, mercados), sin considerar que entre sus roles también podría estar aquel de otorgar oportunidades de habitación digna para la gente más necesitada. Como se verá más adelante, sólo a partir de presiones externas y sin políticas claras de intervención, el tema empezará a ser asumido de manera eventual y limitada. (Ruiz, 2001, p. 107)

Como se ve, con las políticas de Estado aún no claras, pero bajo la amenaza del movimiento obrero insurgente en los primeros años del siglo XX, se inició en el Perú un nuevo enfoque hacia la vivienda popular, la que durante el virreinato y bien entrada la república fue un asunto de interés solo de las inversiones privadas en la agricultura de exportación (caña, algodón) y en la gran minería (campamentos).

La presión de las crecientes demandas gremiales y el reconocimiento de una situación social por resolver, obligaron al Estado republicano a ejecutar en las ciudades –principal escenario de estos procesos- obras de carácter asistencial, entre las que se encontraba la vivienda masiva popular. (Ruiz, 2001, pp. 109-110)

Se puede apreciar entonces en la historiografía de Ruiz Blanco las variables que inicialmente se habían planteado en la presente investigación: los gremios relacionados, las políticas de Estado, y la formación de una burguesía industrial. Esta última producto de los procesos de sustitución de importaciones que se dieron en el Perú.

Otra característica común fue la modificación de los hábitos residenciales tradicionales, más cerrados y dentro de otros parámetros de comodidad y confort; los nuevos tipos eran el reflejo de una sociedad en evolución, pragmática y menores grados de dependencia, que asomaba a las innovaciones que llegaban de Europa y E.E.U.U., implicando una definitiva variante en los modos de vida de estos usuarios, gente de clase media y pudiente. (Ruiz, 2001, pp. 112-113)

La modernidad para Ruiz Blanco no fue la portadora del interés por la vivienda colectiva, en exclusividad, como la pinta la historia “operativa” de la arquitectura moderna.

La revolución arquitectónica que en vivienda colectiva significó la Unidad Vecinal N° 3 en Lima y la obra subsiguiente auspiciada por los preceptos del Movimiento Moderno y los CIAM, hizo olvidar todo una serie de planteamientos y experiencias anteriores, pensando algunos que el problema de la habitación recién entraba en discusión a partir de la década de 1940 con los planes de las unidades vecinales. (Ruiz, 2001, p. 121)

Sobre la vivienda colectiva en el siglo XIX, apuntaba Ruiz Blanco, acerca de la formación del capitalismo y el grado de industrialización. Habría que agregar que al hablar de agricultura de haciendas y de asentamientos mineros, la globalización a la que atañe estaría señalada implícitamente por el rol primario exportador de la economía peruana. Dice Ruiz Blanco:

Mientras que las haciendas y asentamientos mineros de la sierra atravesaban un serio proceso de decadencia debido al abandono de las tierras y minas, así como faltas de vías de comunicación para el transporte de sus productos, los centros de producción de la costa se modernizaron progresivamente, sistematizando la siembra e industrializándola, recogiendo la mano de obra excedente y extendiendo sus territorios. Este incremento de mano de obra obligó a un mayor número de alojamientos, que si bien prolongaban los patrones de las rancharías virreinales, dejaron apreciar algunos cambios. Uno de ellos fue la disposición de las crujías, no sólo formando calles entre sí, sino como parte de un planeamiento con clara connotación urbana: las viviendas formaban uno o dos de los lados de un espacio central, que también congregaba la casa hacienda o al edificio de producción. (Ruiz, 2001, p. 106)

En este mismo sentido, los asentamientos mineros y para la explotación del petróleo fueron la expresión física del proceso de industrialización capitalista.

La actividad minera y petrolera, con capitales y tecnología extranjeras, así como personal especializado, trajo también innovaciones en lo que respecta a la planificación del centro de trabajo. La vivienda para trabajadores es parte de un núcleo mayor, esta vez zonificado, que incluye servicios que cubren todas sus necesidades. (Ruiz, 2001, p. 106)

4.4.4 JUAN CARLOS DOBLADO TOSIO

Se ha seleccionado el artículo Bases Históricas para Entender Nuestra Modernidad Arquitectónica. En este, Doblado distingue dos etapas de modernización en el Perú: la Primera Modernización: 1920 – 1930 y la Segunda Modernización: 1950-1960. Dice al respecto:

Es a finales del siglo XIX que se produce el primer intento de modernización del Estado. En la década de 1990 [sic], gracias al crecimiento de su capacidad operativa como consecuencia de la obtención de una serie de préstamos⁶³, se sentarían las bases del desarrollo del país durante el presente siglo. (Doblado, 1987, p. 29)

Cabe mencionar la aclaración que hace respecto al proceso de modernización y las diferencias de este en los países centrales y países como el Perú. Asimismo, lo que se debe entender como ‘arquitectura moderna’ y señalar “...su pertinencia a un espacio-tiempo específico, como consecuencia directa de los procesos de modernización europeos...” (Doblado, 1987, p. 28).

Esta periodización revela la notable relación entre coyuntura socio-económica y arquitectura.

Tomando en cuenta estos antecedentes, durante el presente siglo podemos señalar tres etapas importantes que marcan un cambio significativo tendiente a lograr un estado moderno: la década del 20, durante el gobierno de Leguía; la década del 50, particularmente durante el ochenio de Odría; y finalmente la década del 70 durante el gobierno militar. Estos cambios influirán directamente sobre la producción arquitectónica en el

país y se constituirán en referencias importantes para entender nuestra propia modernidad. (Doblado, 1987, p. 29)

Gobiernos que no fueron nada democráticos es la característica común de la coyuntura política que acompañó el desarrollo de la arquitectura moderna, aseveración que se puede extraer de la periodización que realiza Doblado.

Las fuentes de información han sido fundamentalmente secundarias, salvo las notas sobre el censo de las provincias de Lima y Callao en relación a la superficie ocupada por la ciudad en su proceso de expansión territorial. La temática ha gravitado desde la filosofía para entender la modernidad, pasando por la historia de la arquitectura moderna y contemporánea, hasta aquella que relaciona ideologías, realidad nacional, modernización y Estado nación. Sobre el particular Doblado cita a Matos Mar en lo siguiente: “La década de 1920 es un momento de estabilidad de ideologías, de análisis de la realidad nacional, de modernización del país, del camino en búsqueda de un Estado-Nación” (Doblado, 1987, p. 29).

La temática coincide con el tema de interés historiográfico del presente trabajo: las bases históricas de la modernidad arquitectónica en la visión de un arquitecto. Asume una relatividad en el concepto de arquitectura moderna, basado en las diferencias entre los procesos de modernización europeos o norteamericanos y los latinoamericanos, en particular el Perú.

...debemos entender como relativo el concepto de ‘arquitectura moderna’, y señalar su pertinencia a un espacio-tiempo específico, como consecuencia directa de los procesos de modernización europeos... el término ‘arquitectura moderna’ surge para diferenciar un tipo de producción arquitectónica específica, que se diferencia tanto en el plano teórico-conceptual como en el formal o tecnológico de otros estilos o tendencias contemporáneas. (Doblado, 1987, p. 28)

Doblado (1987) califica a la primera modernización (1920-1930) como la que más ha influido sobre los procesos urbanos y arquitectónicos en Lima, “...o en todo caso la relación causa-efecto ha sido mucho más directa y determinante” (p. 30). Durante el gobierno de Leguía descubre la realización de dos utopías: la ciudad monumental y la ciudad jardín. En el primer caso, la construcción de grandes edificaciones públicas y privadas tanto en el centro como en la periferia, sumándose la consolidación de importantes paseos y avenidas. El segundo caso, con la expansión de la ciudad a partir del eje de la avenida Leguía.⁶⁴ Según Doblado, “la urbanización Santa Beatriz, nueva sede de la oligarquía limeña de entonces, resumirá estos dos planteamientos” (1987, p. 30).⁶⁵ Asimismo, señala como los hechos más resaltantes del proceso de expansión de la ciudad:

...el abandono por parte de la burguesía del centro histórico para establecerse en Santa Beatriz, Miraflores y otras urbanizaciones; y la sustitución del trazado urbano tradicional dando paso al suburbio, donde predomina la vivienda aislada o ‘chalet’ a la usanza norteamericana. (p. 31)

Lo que en términos arquitectónicos implica la adopción de nuevas tipologías, aparte del ‘chalet’, el edificio en altura que irá modificando la escala de la ciudad. Además, el hospital, el mercado, la fábrica, el hotel, la feria, el estadio, comienzan a aparecer y en algunos casos a experimentar una metamorfosis hacia los principios de la arquitectura moderna. El pintoresquismo en la arquitectura, en forma concomitante, y como tendencia estética alternativa, también se hace presente en la década del 20.⁶⁶

Doblado señala como las dos corrientes estilísticas más importantes de la década del 20 al academicismo y a la arquitectura vinculada al capital norteamericano. Asimismo, como los principales aportes tecnológicos, la utilización del concreto armado, el fierro y el ascensor. Agrega: “Durante este período [Primera modernización: 1920-1930] se gestarán tres de las corrientes arquitectónicas más influyentes de la primera mitad del siglo, inscritas dentro de un pensamiento nacionalista: el neocolonial, el neoinca y el neoperuano” (Doblado, 1987, p. 29).

Ya en 1912 se habían producido las jornadas cívicas de mayo en la coyuntura de las elecciones presidenciales de ese año en Lima. Como señala Torrejón (2010), dichas jornadas pusieron en evidencia la organización y la violencia política del mundo laboral y de la plebe como un fenómeno dinámico y complejo que permitió, a su vez, el encuentro entre el “país real” y el “país legal”, conforme lo denominó Jorge Basadre⁶⁷ en un artículo aparecido en la revista *Oiga* del 23 de abril de 1976. Para Torrejón (2010), la irrupción de la ‘plebe’ fue la práctica que legitimó sus aspiraciones en la esfera pública dentro de un sistema político excluyente. De esta manera, la violencia marcó la conducta de los excluidos del sistema político, quienes lucharon por ejercer su ciudadanía, y tuvo importantes repercusiones en la historia de la República Aristocrática. Estos movimientos de resistencia, ideológicamente fueron pasando del mutualismo, al anarcosindicalismo y finalmente al marxismo, quien conquistó el movimiento obrero a partir de 1926 y cuya historia se verá vinculada a la formación del partido comunista y del partido aprista en los años siguientes.⁶⁸

Doblado (1987) indica en su artículo que es a partir de 1930, con la crisis política y económica de repercusión internacional provocada por la crisis del 29, que el desempleo alcanzó en el Perú la cuarta parte de los trabajadores, y se paralizaron las obras de mejoramiento urbano como consecuencia de la suspensión de los préstamos, afectando al 70% de los obreros de construcción civil. A todos estos factores habría que agregar la presencia de la corriente indigenista, que según Jancsó tuvo sus inicios a fines del siglo XIX. Al respecto dice lo siguiente:

El famoso discurso en el Politeama (1888) y la conferencia en el Ateneo de Lima (1886) de Manuel González Prada señalan los inicios del indigenismo político en el Perú, que se desarrolló paralelamente con un indigenismo cultural. Durante mucho tiempo se ha considerado que la línea comenzada por Prada se continuó en los años veinte con la aparición de pensadores como José Carlos Mariátegui, Hildebrando Castro Pozo o Luis E. Valcárcel. Sin embargo, actualmente se reconoce que en las dos primeras décadas del siglo veinte surgieron figuras que representaban un hilo de continuidad. En esta época, que comenzó con el período posterior a la Guerra del Pacífico y un análisis crítico de las causas de la derrota, se presentó un discurso sobre el valor, la situación, los problemas del indio y los elementos feudales sobrevivientes en las provincias peruanas. Los literatos también empezaron a escribir sobre temas indígenas. Surgió una gran variedad de ideas y planteamientos que se nutrían de corrientes ideológicas contemporáneas como el positivismo, el liberalismo, el neopositivismo, el anarquismo y más tarde el marxismo. En los primeros veinte años del siglo XX los representantes de la generación del 900 y del pensamiento tutelar –cuyos miembros muchas veces se relacionaban– fueron los protagonistas y pensadores más importantes de las polémicas sobre la cuestión indígena. En los últimos años ya se ha comenzado el estudio de estas generaciones, aunque aún hay muchos terrenos por descubrir y examinar. (Jancsó, 2009, p. 7)

En la arquitectura, tanto el estilo neoinca como el estilo neoperuano fueron tendencias que tuvieron sus orígenes en la vertiente cultural del indigenismo.

Pero los gremios relacionados también tomaron cuerpo en los arquitectos que ejercieron la profesión desde los inicios del siglo XX. Fruto de ello es la formación de la Sociedad de Arquitectos del Perú en 1937, hecho que no destaca Doblado y que se puede leer en artículos e investigaciones como los de Syra Álvarez.⁶⁹

Doblado considera que los intentos de modernización en el país gracias a los empréstitos han sentado las bases del desarrollo nacional. Dice al respecto:

Es a finales del siglo XIX que se produce el primer intento de modernización del Estado. En la década de 1990, gracias al crecimiento de su capacidad operativa como consecuencia de la obtención de una serie de préstamos, se sentarían las bases del desarrollo del país durante el presente siglo. (Doblado, 1987, p. 29)

Asimismo, considera que estos intentos han cobrado fuerza durante los gobiernos de Leguía, Odría y el gobierno militar de Velasco.

...durante el presente siglo podemos señalar tres etapas importantes que marcan un cambio significativo tendiente a lograr un estado moderno: la década del 20, durante el gobierno de Leguía; la década del 50, particularmente durante el ochenio de Odría; y finalmente la década del 70 durante el gobierno militar. (Doblado, 1987, p. 29)

Si Doblado sostiene que las políticas de Estado que propiciaron la modernización del país en la década del 20 tuvieron su sustento económico en los empréstitos que hizo el gobierno peruano, se podría inferir que la modernización del 50 fue favorecida por la coyuntura de la Guerra de Corea y la del 70, por la masa monetaria disponible en el mercado mundial. Todos estos acontecimientos estuvieron vinculados a la economía norteamericana; es decir que fueron exógenos a la economía nacional. No fueron auténticos procesos de modernización y de aquello devino una modernización en la arquitectura poco trascendente en el plano cultural. La historiografía de la arquitectura moderna no tuvo otro camino que trasladar y copiar los planteamientos teóricos, los métodos y las técnicas, que resultaban tendencias ya establecidas en los países centrales donde la modernidad era un proceso genuino.

La formación de una burguesía nacional que pueda llevar en el plano cultural el liderazgo intelectual que permita el desarrollo de una conciencia nacional en relación a la arquitectura y desde este punto proyectar una influencia cultural al continente sudamericano no tuvo caminos hacia su consolidación. Esto en relación a la arquitectura moderna. Si repitiéramos la pregunta: ¿hay una arquitectura moderna peruana?, la contestación podría ser la de García Bryce:

No interesa que haya o no una arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñemos –y no sólo los arquitectos– en hacer y en que se haga buena arquitectura. Al ser buena, esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época en forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a un criterio de peruanismo establecido *a priori*, que fue el equívoco romántico. (García Bryce, 1962, p. 51)

Se considera que esta respuesta no fue completa, porque habría que preguntarse cuál es aquella buena arquitectura que se adapta al sitio y a la época. Si además es conocido que la arquitectura tiene un aspecto simbólico que dialoga con la sociedad, cuál mensaje es el que se quiere expresar a dicha sociedad. La respuesta de García Bryce, por ello, es vacía de contenido en relación a la formación del Estado nacional y utópica cuando dice que la buena arquitectura se adecuará al sitio y a la época, prescindiendo de uno de los fenómenos más importante de la modernidad: las comunicaciones, en otros términos, la mediática. Fenómenos del capitalismo y del proceso de globalización que influyen en el oficio del arquitecto, por la formación de gustos y costumbres de variado espectro en la mentalidad de los usuarios. Estos aspectos no fueron comentados en el artículo de Doblado.

4.4.5 SYRA ÁLVAREZ ORTEGA

En Álvarez (2006), *La formación en arquitectura en el Perú* toma como objeto de investigación la enseñanza en arquitectura y estudia el período comprendido entre el siglo XIX hasta 1955. Considera que la formación del arquitecto, así como la estructura y evolución de sus estudios, no han sido temas de estudio.

La historia de la arquitectura se ha ocupado de las obras singulares, así como de los arquitectos autores o de los movimientos arquitectónicos más importantes. La formación del arquitecto, al igual que la estructura y evolución de sus estudios, no han sido temas particularmente tratados en los trabajos históricos peruanos. Sin embargo la mayoría de los arquitectos peruanos cuyas obras motivan los estudios históricos atravesaron por un mismo espacio de formación profesional con características que interesan al conocimiento de la historia de nuestra arquitectura. (Álvarez, 2006, p. 11)

Elabora un discurso donde establece el inicio de la formación profesional en arquitectura en 1910. “La formación profesional en arquitectura, que en el Perú se inicia con la creación de la Sección de Arquitectos Constructores (SAC) en la Escuela de Ingenieros en 1910, fue la cristalización de un proceso que duró aproximadamente 50 años” (Álvarez, 2006, p. 29). Estudia dos momentos importantes como fueron las reformas de 1931 y 1946, decisivas para la evolución de la concepción de los estudios. Sostiene que las ideas del movimiento moderno se aplican a partir de la reforma de 1946.

Se aprecia en el texto de Syra Álvarez la evolución de la formación en arquitectura a través de cuatro etapas, las mismas que se traducen en capítulos: 1) La formación a través de la práctica (Desde el siglo XIX hasta 1910); 2) Entre las Bellas Artes y la Ingeniería (1910-1930); 3) Eclecticismo y Afirmación del Proyecto (1931-1945); y 4) Inicios de la Enseñanza Moderna en Arquitectura (1946-1955).

En el primer capítulo se hace referencia a los primeros sistemas de acreditación como fueron el cosmografiato y el Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado. Asimismo a las primeras enseñanzas de arquitectura en la Facultad de Ciencias de la UNMSM, la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Ingenieros.

En el segundo capítulo se presenta las iniciativas para la creación de arquitectos constructores en la Escuela de Ingenieros, el desarrollo de los estudios, los proyectos finales, alumnos graduados, materiales para la enseñanza y una sección sobre el arquitecto constructor. Destaca la propuesta del ingeniero Basurco quién formula un programa que a su juicio debía adoptarse para el curso de arquitectos constructores o ingenieros arquitectos formados en la Escuela de Ingenieros. Dice al respecto:

En su informe, Basurco ilustra el programa de estudios de la especialidad de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París. Aun cuando consideraba que éste no era aplicable al tipo de formación del arquitecto constructor que se requería en la Escuela. (Álvarez Ortega, 2006, p. 52)

Comentario que deja traslucir el intento de Basurco para adaptar los estudios a las reales necesidades nacionales. Asimismo, trata sobre la reforma que culminó el año 1911 y que dio lugar a que se reformulen los programas de estudios y se creen algunas nuevas secciones como: Minas, Construcciones Civiles, Mecánicos Electricistas, Industrias y Arquitectos Constructores. Las conclusiones de este capítulo son muy importantes para el presente estudio, sobre todo al referirse a la estructura curricular adoptada en el primer plan de estudios, por propugnar una formación generalista del futuro arquitecto con un fuerte acento hacia la construcción. Al respecto, Syra Álvarez (2006) sostiene:

Esto define otra característica particular del perfil del profesional: el eje de su formación no se sitúa necesariamente en el proyecto sino en la construcción. Esta es una diferencia con la Escuela de Bellas Artes, en donde si bien la técnica era importante, la enseñanza del proyecto en el taller tenía un desarrollo particular. [Y para el caso de nos ocupa, sobre la visión del arquitecto respecto a la historia de la arquitectura, la autora agrega:] El carácter general al que se alude puede ser visto desde la idea de que la arquitectura constituye un capítulo del arte. Así, a diferencia de algunas iniciativas que en el último año planteaban un curso de historia de

la arquitectura, el plan adopta el curso de historia del arte, dentro del cual la arquitectura sería un capítulo... (p. 96)

Se muestra el establecimiento del perfil de arquitecto proyectista, distanciado claramente del ingeniero constructor y el objeto de estudio ya no es el objeto arquitectónico, sino la enseñanza profesional de la arquitectura.

4.4.6 LUIS JIMÉNEZ CAMPOS

Rafael Marquina Arquitecto tiene la estructura muy parecida al primer libro de esta serie *Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de raíces peruanas*, aunque no hay un tratamiento deliberado de la situación de coyuntura.

En cuanto a la historia de la arquitectura, el trabajo de Jiménez y Santibáñez (2005) se centra en la actividad del arquitecto Marquina como docente, como miembro de instituciones y como funcionario, pero apunta a mostrar sus obras basadas en tres períodos visibles. La exposición de estas obras es a través de una descripción que resume las características arquitectónicas y urbanísticas del objeto arquitectónico.

Para los autores la periodización se da en relación a la actitud de Marquina respecto a la realidad que le tocó enfrentar, y en consecuencia, a las reflexiones que en torno a la arquitectura peruana hizo, especialmente la arquitectura tradicional como la denominan.

En este primer período se nos revelan las actitudes que Rafael Marquina asumió respecto a su propia formación y al desenvolvimiento del ejercicio profesional en la realidad peruana. Se perfilan en imágenes las experiencias que el arquitecto trajo, apenas regresado de Cornell; y en búsqueda, el encuentro con el propio medio.

En esta búsqueda, su dimensión más trascendente se evidencia en las primeras reflexiones en torno a la arquitectura tradicional peruana. (Jiménez y Santibáñez, 2005, p. 51)

Las fuentes han sido primarias, sobre todo las relacionadas a los archivos institucionales. También las revistas de la época han sido de uso de los autores.

Para elaborar la recopilación e inventario de la obra de Rafael Marquina se ha recurrido a diferentes fuentes. La primera de ellas fue la investigación "Las Casas de Obreros de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima. Obra de Rafael Marquina", de Manuel Ruiz B. Y Mariagrazia Huamán B., en la cual se adjunta una relación (la única conocida) de sus obras y proyectos. Para identificar las obras públicas se revisaron –además de las revistas de la época- los archivos de las instituciones en las que laboró, o en sus herederas: fundamentalmente los anales del Ministerio de Fomento y los Archivos de la Dirección de Obras Públicas de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima... Lamentablemente, su archivo personal, donado a la Universidad de Ingeniería, no ha sido ubicado. (Jiménez y Santibáñez, 2005, p. 131)

El tema historiográfico ha sido abordado enfocando el objeto arquitectónico, destacando la labor proyectual del arquitecto en sus diferentes etapas.

En cuanto a la arquitectura, la tipología edilicia ha sido variada, no se han centrado en una sola tipología, aunque la más numerosa ha sido la vivienda y dentro de aquella, la vivienda obrera. Los estilos arquitectónicos han sido enunciados en referencia a los órdenes de la arquitectura occidental. Por ejemplo, refiriéndose a los edificios Pando-Bejarano, Monopinta y Petateros-Plateros de San Pedro dicen:

Las elevaciones –eclécticas, de diferentes expresiones barrocas– presentan esquemas de composición similares, en los que se dan tres cuerpos horizontales y ritmos verticales, siguiendo principios académicos. En algunos casos se incorporan elementos neocoloniales, sobre todo en el Petateros-Plateros. Las respuestas en cada caso varían según el uso adoptado (vivienda o vivienda comercio). (Jiménez & Santibáñez, 2005, p. 88)

Los aspectos constructivos han sido tratados superficialmente, no ha sido la intención de los autores entrar de lleno a este terreno. Refiriéndose al Puericultorio Pérez Aranibar dice:

En esta obra por su carácter asistencial y debido a la escasez de recursos, no se podía hacer alardes de tecnicismo, por lo que se prefirió emplear materiales y técnicas tradicionales modestos, y se usaron para ello el adobe, la quincha y la madera, con revestimiento de yeso. (Jiménez y Santibáñez, 2005, p. 66)

En cuanto al subfactor sociedad, los gremios relacionados que se evidencian en el trabajo de Jiménez y Santibáñez se circunscriben a obreros y empleados en Lima. Sucede que las casas de obreros que se ubicaron en Barrios Altos, Lima Cercado y el Rímac, fueron producto de la política de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, que incorporó a su programa de obras este tipo de edificaciones, para encarar el problema de la vivienda popular, utilizando terrenos improductivos en la periferia del centro de la ciudad de entonces. (Jiménez y Santibáñez, 2005, p. 98)

4.4.7 ELIO MARTUCCELLI CASANOVA

En *Arquitectura Para Una Ciudad Fragmentada: Ideas, Proyectos y Edificios en la Lima del Siglo XX*, el objetivo general de la investigación que elabora Martuccelli es presentar una visión de la arquitectura limeña a través del análisis en dos niveles esenciales: desde una perspectiva socio-histórica, para poner de relieve los contornos de reflexión que sobre la identidad nacional son observables en la arquitectura limeña; y desde una perspectiva de análisis del hecho arquitectónico, para presentar sus principales dimensiones. A través de la evolución de estas, dar cuenta de la historia de la arquitectura limeña. “En otros términos, se trata de lograr una reflexión sobre la evolución de la arquitectura en Lima que no se limite a una mera enumeración cronológica de obras y de estilos arquitectónicos” (Martuccelli, 2000, p. 14).

En su vertiente socio-histórica, Martuccelli plantea una primera etapa que corresponde a nivel internacional con la primera posguerra mientras que en lo nacional corresponde

...a la modernización del Estado en el Perú, al cambio de una sociedad agro-exportadora a otra con intentos incipientes de industrialización, a las ideologías de corte nacionalistas, a la pugna de distintos sectores, al debate artístico sobre la identidad, al crecimiento y cambio urbanístico de Lima, a la variedad estilística en arquitectura. La *segunda etapa* [cursivas añadidas] empieza en el mundo con la segunda postguerra, en el Perú con distintos intentos fallidos de modernización de los gobiernos del período, la explosión de Lima en tamaño y población, los nuevos problemas sociales, la arquitectura moderna-internacional como estilo oficial en buena parte de América. La *tercera etapa* [cursivas añadidas] corresponde a un primer momento en el mundo de inquietudes socialistas, hasta el actual avance desmedido del liberalismo, del “desborde popular” en Lima y a la revisión de la modernidad en arquitectura. (Martuccelli, 2000, p. 14)

En su vertiente multidimensional de análisis del hecho arquitectónico, Martuccelli plantea cuatro dimensiones de estudio:

...las transformaciones en las maneras de realizar el trabajo arquitectónico, los encuentros y desencuentros entre la arquitectura y las artes plásticas, el problema de la comunicación entre la obra arquitectónica y el contexto, y la autonomía y las influencias en el campo de la producción cultural. (Martuccelli, 2000, p. 15)

En este sentido el autor plantea cuatro pautas: lo singular o lo repetible, la totalidad o la especificidad de la disciplina en términos de integración o autonomía, la figuración o la abstracción, y lo particular o lo universal.

La historia no la pretende lineal y a su vez reconoce la importancia del sujeto frente al objeto: “Tal como ha estado el mundo durante este siglo resulta difícil escribir, a fines de éste, su historia de manera lineal... las cosas aparecen siguiendo un guión, el que le interesa a nuestra historia...” (Martuccelli, 2000, p. 18).

Dice el autor en relación a la propia investigación:

Esta investigación es una experiencia pluriforme, discontinua, compleja, en la que las lecturas pueden ser también transversales o en diagonal, algo contrario a un sistema cerrado y acabado... Se prefiere, por eso, una visión fragmentada de todo el contexto, acorde a las características de estos tiempos y acorde también a la ciudad misma. (Martuccelli, 2000, p. 19)

Y la importancia de advertir que la investigación que presenta no es cuantitativa, sino cualitativa:

Para entender todas las décadas que han transcurrido se puede entonces acudir a la frialdad y a la precisión de las cifras exactas: censos de población, densidad, kilómetros de extensión. En nada de eso participa el trabajo, pero para entender la arquitectura de Lima no hay que olvidar durante toda la lectura del texto, el fondo urbano e histórico que transformó a la ciudad de aldea apacible en metrópoli desbordada. (Martuccelli, 2000, p. 19)

El autor en un apunte historiográfico dice de cómo llevan la marca de su tiempo, pero también comenta de la historiografía; es decir, de la influencia del tiempo sobre la visión del historiador:

...los proyectos y edificios llevan el espíritu, las condiciones y la coyuntura del momento en que fueron pensados y hechos, pero es la historiografía la que los vuelve distintos, es la época que los estudia la que los renueva desde cada uno de sus puntos de vista: en este sentido, el significado varía, hasta se podría decir que se escoge. Esos proyectos, pues, invaden otras épocas, las actuales, y siguen vigentes proporcionando conceptos que la historia escrita trata de desentrañar. (Martuccelli, 2000, p. 19)

Un tema histórico, por ende, puede ser tratado tantas veces como historiadores hay en la historia.

Martuccelli obtiene una doble lectura de la historia de la arquitectura, de un lado está la historia y de otro los acontecimientos arquitectónicos, ambos sincronizados. Esta situación da pie para sostener que la historia de

la arquitectura es una parte de la historia, se inscribe en ella porque todos los acontecimientos están unidos por la voluntad de los hombres. La descomposición de la historia en sus diversas especialidades solo cumplirían un objetivo metodológico porque la historia como cualquier otro campo del conocimiento finalmente demandan una síntesis explicativa de los acontecimientos.

Para el autor, la historiografía de la arquitectura contemporánea en el Perú ha tenido la tendencia a ser analizada de dos maneras diferentes y hasta cierto punto opuestas. Una historia que propone "...una periodificación de la arquitectura peruana en la cual la sucesión de estilos y la relación de 'escuelas' arquitectónicas detenta el rol principal. Cronología de obras 'importantes' y polémicas estilísticas sellan lo esencial de este tipo de reflexión" (Martuccelli, 2000, p. 24). Ejemplos de este tipo de historia son los libros de Héctor Velarde y José García Bryce. Para Martuccelli, estos libros presentan ciertas deficiencias como la de ser muy generales y poseer un 'enfoque esencialmente descriptivo de edificios singulares' además de tener una visión tradicional y formalista de la historia, en palabras de Fernando Jara.

La otra forma de abordar la historia, según Martuccelli, es la lectura de las dimensiones sociales de la obra arquitectónica "...subrayando todo lo que ésta debe al contexto político y económico, a las influencias diversas de los diferentes actores sociales en el uso que cada uno de ellos realiza del espacio urbano" (Martuccelli, 2000, pp. 24-25). Interesan para el presente estudio, los ejemplos de Javier Sota y Luis Rodríguez Cobos.

En suma, para Martuccelli la historia de la arquitectura peruana y limeña se presenta incompleta y tendenciosa. Ambas reflejan el problema mayor de la arquitectura en el Perú: "...la porosidad y por momentos débil autonomía que como hecho concreto ha tenido [y]... la débil presencia de verdaderas escuelas arquitectónicas..." (Martuccelli, 2000, p. 26). Asimismo, recalca lo difícil que es escribir una historia de la arquitectura peruana a través de una sucesión crítica de modelos y escuelas. Lo que más bien encontramos en la arquitectura limeña es la presencia de escuelas rivales, de estilos efímeros y una gran dispersión de conceptos que juegan entre lo vernáculo y lo importado. Frente a esta situación, Martuccelli propone una historia multidimensional, un análisis de dimensiones múltiples del hecho arquitectónico a través de pares conceptuales en mutua tensión.

Martuccelli presenta uno de los trabajos más completos sobre historia de la arquitectura, en el sentido que a la vez que desarrolla una metodología del cómo hacer la historia, también formula una intriga a partir del tema de la ciudad fragmentada y analiza el hecho arquitectónico desde una perspectiva socio-histórica y del hecho en sí. Solo que la arquitectura limeña, danza al compás de los acordes y melodías de una música que se produce a muchos kilómetros de distancia y no precisamente dentro de los linderos de la nación.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrupación Espacio. (1947, 15 de mayo). Expresión de Principios de la "Agrupación Espacio". *El Comercio*.
- Álvarez, S. (2006). *La Formación en Arquitectura en el Perú: Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Álvarez, S. (2008). Hacia la consolidación del campo profesional del Arquitecto: El aporte de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1937-1962. *Investigaciones en ciudad y arquitectura*, 1(1), 35-45.
- Arango, S. (2005). Historiografía Latinoamericana Reciente. *Pensamiento y propuestas: 20 años del SAL*. XI Seminario de Arquitectura Latinoamericana llevado a cabo en Oaxtepec, México.
- Basadre, J. (1976, 23 de abril). Cuando los civiles tocaron las puertas de los cuarteles. *Oiga*, 4(629), 27-31.
- Beingolea, J. (1997). 50 años de preguntas. *1/2 de Construcción*, (126), 25-26.
- Beingolea, J. (2010). 1910-2010: Un siglo de enseñanza de la arquitectura. *Exágono*, 2(9), 11-18.
- Beingolea, J. (2011, 28 de marzo). *CIEN*, (3), Lima, Perú.
- Belaúnde Martínez, P. (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 137-163). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Belaúnde Martínez, P., Ruiz Blanco, M. & Seminario Stulpa, P. (2004). Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989). *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, (5), 112-138.
- Belaúnde Terry, F. (1937). Razón de Ser. *El Arquitecto Peruano*, (1), 8.
- Belaúnde Terry, F. (1995). Recuerdos de "El Arquitecto Peruano". En A. Zapata (Ed.), *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano* (pp. 123-135). Lima, Perú: Editorial Minerva.
- Bentín Diez Canseco, J. (1988). La Arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de Identidad Nacional. *DAU*, 1(4), 30-39.
- Bentín Diez Canseco, J. (1993). Presentación. (L. Solari, Ed.) *Exposición de Talleres 1992 FAUA UNI* (p. 7). Lima, Perú: FAUA.
- Caldas Torres, P. (2009). Variantes pintorescas el estilo inglés-limeño en la vivienda de Santa Beatriz, 1920-30. *Investigaciones en ciudad & arquitectura*, 2(1), 7-18.
- Caravedo, B. (1976). *Burguesía e industria en el Perú 1933-1945*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Córdova Valdivia, A. (1997). Testimonio de parte. *1/2 de Construcción*, (126), 31.
- Crookshank, W. (1992). *Imagen de la Arquitectura del Velasquismo en el Contexto Monumentalista del Siglo XX* (Tesis de pregrado). Universidad Particular Ricardo Palma, Lima, Perú.
- Cruchaga Belaúnde, M. (1997). La Agrupación Espacio y los años universitarios. *1/2 de Construcción*, (126), 24.
- Cuadra, M. (2010). *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Checa Cremades, F., García Felguera, M. y Morán Turina, J. (1982). *Guía para el estudio de la historia del arte* (2da ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Dager Alva, J. (2009). *Historiografía y Nación en el Perú del Siglo XIX*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dammert Muelle, A. (1947). Bienestar Social, Ideal perseguido pero no logrado. *VI Congreso Panamericano de Arquitectos - Tema IV* (p. 2). Lima, Perú.
- Delhom, J. (2011, abril). El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930). *Society for Latin American Studies*. Congreso anual en University of Birmingham, Reino Unido.
- Diez-Canseco, J. (1934). *Duque*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Ercilla.
- Doblado Tosio, J. & Soracco Fulchi, G. (1989). *Introducción a la modernidad arquitectónica en el Perú* (Tesis pregrado). Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú.
- Doblado Tosio, J. C. (1987). Bases históricas para entender nuestra modernidad arquitectónica. *Vivienda*, (2), 27-31.

- Doblado Tosio, J. C. (1990). *Arquitectura Peruana Contemporánea: Escritos y conversaciones*. Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- Durand, F. (2010). *La mano invisible en el Estado: Crítica a los neoliberales criollos*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Estela, M. (2001). *Perú: Ocho apuntes para el crecimiento con bienestar*. Lima, Perú: Banco Central de Reserva.
- Fernández Cox, C. (1990). Hacia una modernidad apropiada: obstáculos y tareas internas. En A. Toca Fernández (Ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro* (pp. 71-93). Ciudad de México, México: Gustavo Gili.
- Figari, E. (1978). Indagando a la Agrupación Espacio. *Tramma*, (2), 36-44.
- Fletcher, B. (1961). *A history of architecture on the comparative method* (7th ed.). Nueva York, EE.UU.: Charles Scribner's Sons.
- Fontana, J. (1992). *La Historia después del fin de la historia*. Barcelona, España: Crítica.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (10ma ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Fukuyama, F. (1990). ¿El fin de la historia?. *Estudios Públicos*, (37), 5-31.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- García Bryce, J. (1962). 150 años de Arquitectura Peruana. *Cultura Peruana*. (11), 39-51.
- García Bryce, J. (1982). La arquitectura en el Virreinato y la República. En J. Mejía Baca, *Historia del Perú: Procesos e Instituciones* (4ta ed.) (pp. 7-166). Lima, Perú: Editorial Juan Mejía Baca.
- García Calderón, F. (1965). Carta de Francisco García Calderón. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1) (p. 93). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores S.A.
- García Calderón, F. (1981). *El Perú Contemporáneo*. Lima, Perú: Editorial Científica.
- Gilbert, D. (1982). *La oligarquía peruana: historia de tres familias*. Lima, Perú: Editorial Horizonte.
- González Quijano, Á. (1998). *El Alma, El Tiempo, Las Cosas: Reflexiones en torno a la Modernidad*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- González Quijano, Á. (2001). *El Sitio, El Cielo, Las Afueras: Tradición y Modernidad en América Latina*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- González Quijano, Á. (2008). *Breve historia de la Arquitectura Moderna*. Lima, Perú: Editorial Universitaria UNI.
- Gutiérrez, R. (2002). *Héctor Velarde*. Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Hadjinicolaou, N. (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (7ma ed.). México, D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Harth-Terré, E. (1947, 18 de junio). ESPACIO - A propósito de un manifiesto de principios arquitecturales. *El Comercio*, 8.
- Huamán Bollo, M. & Ruiz Blanco, M. (1990). *Las casas de obreros de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima* (Tesis para optar el título de bachiller). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Jancsó, K. (2009). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena* (Tesis de Doctorado). Universidad de Szeged, Szeged, Hungría.
- Jara Garay, J. (1991). *La historiografía arquitectural de José García Bryce: Una lectura crítica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Jiménez Campos, V. & Santiváñez Pimentel, M. (2005). *Rafael Marquina, Arquitecto*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Jiménez Campos, V. (2000). Rafael Marquina, profesor de arquitectura. *Actas del II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú* (pp. 204-208). Lima, Perú: UNI Proyecto Historia.
- Klarén, P. (2008). *Nación y sociedad en la Historia del Perú* (1ra ed.). Lima, Perú: Instituto de estudios Peruanos.
- Leguía Olivera, E. (2007). *Lima 1919-1930: La Lima de Leguía*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.
- Ley N° 10555. Nuevo Estatuto Universitario o Carta Constitutiva de la Universidad Peruana. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 24 de abril de 1946.

- Ley N° 17437. Ley Orgánica de la Universidad Peruana que por disposiciones generales es el conjunto de todas las universidades del país, integradas en un sistema unitario que es fundamental para el desarrollo nacional y evitar dispersiones. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 18 de febrero de 1969.
- Ley N° 17716. Nueva Reforma Agraria. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 24 de junio de 1969.
- Ley N° 18350. Ley General de Industrias. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 27 de julio de 1970.
- Ley N° 18384. Ley de Comunidad Industrial. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 1 de setiembre de 1970.
- Ley N° 19326. Ley General de Educación. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 21 de marzo de 1972
- Ley N° 23733. Ley Universitaria. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 9 de diciembre de 1983.
- Lituma Agüero, L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru*. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.
- López Soria, J. (1997). Aproximaciones a la "Agrupación Espacio". *Medio de Construcción*, (126), 18-23.
- Ludeña Urquiza, W. (1983). *Torres de San Borja o el Ocaso de la Urbanística*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Ludeña Urquiza, W. (1988a, 2 de febrero). El Arquitecto Peruano: ¿Un profesional prescindible?. *La República*, p. 19.
- Ludeña Urquiza, W. (1988b, 21 de enero). El arquitecto Peruano: Poder, arquitectura y arquitectos. *La República*, p. 23.
- Ludeña Urquiza, W. (1997). *Ideas y Arquitectura en el Perú del Siglo XX*. Lima, Perú: Servicios Editoriales Múltiples.
- Ludeña Urquiza, W. (2004). *Lima: Historia y urbanismo en cifras*. Lima, Perú: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento; Universidad Nacional de Ingeniería.
- Macera, P. (1988). *Trabajos de Historia*. Lima, Perú: Facultad de Ciencias Sociales UNMSM.
- Mayo de 1968 en Francia. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 4 de junio del 2019, de https://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia
- Manrique, N. (2013, 1 de enero). Liberalismo y pseudoliberalismo. *La República*, p. 5.
- Martuccelli Casanova, E. (1991a, 3 de abril). Centro y Periferia. ¿La cultura europea, es la cultura del mundo?. *El Peruano*, p. C/VIII.
- Martuccelli Casanova, E. (1991b, 13 de noviembre). El vértigo de la construcción. Una advertencia sobre el desarrollo. *El Peruano*, p. 7.
- Martuccelli Casanova, E. (1995a). Aproximaciones al Concepto de lo Moderno desde la Arquitectura. *Arquitectos*, (4), 34-41.
- Martuccelli Casanova, E. (1995b). La Modernidad Arquitectónica en la Lima de los Sesenta. *Arquitectos*, (5), 66-68.
- Martuccelli Casanova, E. (1999). Arquitectura en Lima. Tres décadas de un siglo. *Arquitectos*, (10), 39-48.
- Martuccelli Casanova, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Martuccelli Casanova, E. (2007). Prólogo: la vida desde una butaca. En V. Mejía Ticona, *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines. 1897-2007* (pp. 12-15). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social - MINDES. (2009). *50 Años del Voto Femenino en el Perú: Historia y Realidad Actual* (2a ed.). Lima, Perú: Papelera Industrial y Derivados.
- Miró Quesada Garland, L. (1945). *Espacio en el Tiempo: La Arquitectura Moderna como Fenómeno Cultural*. Lima, Perú: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Miró Quesada Garland, L. (1987). Inicios de la Arquitectura Moderna en Lima. *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, 1(2-3), 41-54.
- Miró Quesada Sosa, A. (1965). Prólogo. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1, pp. 9-15). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Montaner, J. (2000). *Arquitectura y Crítica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ortega y Gasset, J. (2010). *El Tema de Nuestro Tiempo* (3ra ed.). Madrid, España: Espasa Libros.
- Ortiz de Zevallos, A. (1979). Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano. *Apuntes*, (9), 87-110.

- Ortiz de Zevallos, A. (1990). Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras. En A. Toca Fernández (Ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro* (pp. 189-202). Lima, Perú: Ediciones Gustavo Gili.
- Pinillos Azañero, G. & Pinillos Azañero, N. (s.f.). *Harth Terré Arquitecto*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Pipitone, U. (2003). *Ciudades, Naciones, Regiones: Los Espacios Institucionales de la Modernidad*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Quiroz Chueca, F. (2010). *Historiografía y Nación: Historiografía Peruana desde Túpac Amaru a la Guerra del Pacífico* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Rey de Castro, A. (2008). *El pensamiento político y la formación de la nacionalidad peruana, 1780-1820*. Lima, Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Post-Grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rey de Castro, A. (2009). *Democracia y republicanism: la modernidad política en los inicios de la nación peruana 1821-1846* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Rey de Castro, A. (2010). *Republicanism, nación y democracia: La modernidad política en el Perú, 1821-1846*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rodríguez Cobos, L. (1983). *Arquitectura Limeña: Paisajes de una Utopía*. Lima, Perú: Colegio de Arquitectos del Perú.
- Rodríguez Cobos, L. (1984). La Casa Neo-Inca del Arqto. Emilio Harth Terré. *Plaza Mayor*, (13), 31-34.
- Rodríguez Cobos, L. (1988). Emilio Harth Terré y la Agrupación Espacio: Historia Submarina de un Debate Vigente. *Plaza Mayor*, (28-29), pp. 22-26.
- Ruiz Blanco, M. (2001). Vivienda Colectiva en Lima (1535-1940). En *Construyendo el Perú II. Aportes de ingenieros y arquitectos*, (pp. 101-122). Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Ruiz Blanco, M. (2003). *Vivienda Colectiva Estatal en Latinoamérica*. Lima, Perú: Editorial Hozlo.
- Salazar Bondy, A. (1967). *Historia de las ideas en el Perú Contemporáneo: el proceso del pensamiento filosófico* (Vol. 1). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- San Cristóbal, A. (1999). *Arquitectura Virreinal Peruana*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Sánchez, L. (1981). Prólogo a la Primera Edición en Castellano de El Perú Contemporáneo. En F. García Calderón, *El Perú Contemporáneo* (pp. IX-XXIX). Lima, Perú: Editorial Científica.
- Sobrevilla, D. (1994). Tradición y modernidad en las culturas peruanas y sociedad. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde Martínez (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 15-66). Lima, Perú: Epigrafe Editores.
- Solari Lazarte, L. (1996). *Bentín*. Lima, Perú: V&L Producciones S.A.
- Tedeschi, E. (1983). El Medio Ambiente Natural. En R. Segre, *América Latina en su Arquitectura*. México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Toca, A. (1990). Una nueva arquitectura para Latinoamérica. En A. Toca, *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro* (pp. 218-226). México D.F., México: Gustavo Gili.
- Tocqueville, A. (1955). *The Old Régime and the French Revolution*. Nueva York, EE.UU.: Anchor Book.
- Valladares, C. & Ventocilla, E. (1973). *Para una concepción de la vivienda de interés social* (Tesis de bachiller). Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Vargas Llosa, M. (2008). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima, Perú: Alfaguara.
- Velarde, H. (1937). The Adobe. *El Arquitecto Peruano*, (5), 14-16.
- Velarde, H. (1946). *Arquitectura Peruana*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Velarde, H. (1963). La Arquitectura Peruana en el Siglo XX. En J. Pareja Paz-Soldan, *Visión del Perú en el Siglo XX* (Vol. II). Lima, Perú: Librería Studium.
- Velarde, H. (1966a). Arquitectura Peruana y otros ensayos. En S. Salazar Bondy (Ed.), *Arquitectura Peruana y otros ensayos*. Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Velarde, H. (1966b). El genio francés de Auguste Choisy. En H. Velarde & S. Salazar Bondy (Eds.), *Arquitectura Peruana y otros ensayos* (Vol.4, pp. 125-132). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.

- Velarde, H. (1966c). Fragmentos de espacio. En H. Velarde & S. Salazar Bondy (Eds.), *Arquitectura peruana y otros ensayos* (Vol. 4, p. 344). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Venturi, L. (2004). *Historia de la Crítica de Arte*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Villamón Pro, J. (1995). Influencia del Cubismo en la Arquitectura Moderna. *Arquitextos*, (4), 28-33.
- Waisman, M. (1993). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (2da ed.). Bogotá, Colombia: Escala.
- Winckelmann, J. (2002). *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona, España: Ediciones Folio S.A.
- Yepes del Castillo, E. (1981). *Perú 1820-1920 ¿Un siglo de desarrollo capitalista?* (2da ed.). Lima, Perú: Ediciones Signo.
- Zapata, A. (1995). *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano 1937-1963*. Lima, Perú: Librería Editorial Minerva.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ En 1896 Hermann Muthesius fue enviado por el gobierno prusiano a Inglaterra. Su misión era estudiar los movimientos artísticos de este país, entonces muy influyentes, era un espía del gusto.

² Según la Real Academia de Lengua Española, criollo es el hijo y, en general, un descendiente de padres europeos nacido en los antiguos territorios españoles de América y en algunas colonias europeas de dicho continente. Una explicación amplia sobre la formación de la identidad nacional de los criollos se puede consultar en: Rey de Castro Arena, 2008, p. 23-52.

³ La Casa de la Tradición es un ejemplo paradigmático del estilo colonial, de los usos y costumbres de un estrato social que mantiene su pensamiento y modos, el ser y parecer, en años de bien entrada la república peruana en el concierto de naciones modernas. Se destaca del pensamiento moderno que se proyecta hacia el futuro, hacia el progreso, y donde germina la planificación como instrumento de gobierno; mientras que en la era posindustrial o posmoderna el presente del aquí y ahora vivido adquiere mayor importancia para el individuo.

⁴ Para un estudio más detallado sobre el imaginario de nación se puede consultar la tesis de doctorado en Ciencias Sociales en la especialidad de Historia de la UNMSM (2010): Historia y Nación: Historiografía Peruana desde Túpac Amaru a la Guerra del Pacífico de Francisco Felipe Quiroz Chueca. Asimismo, la tesis de doctorado en Ciencias Sociales en la especialidad de Historia de la UNMSM (2009): Democracia y Republicanismo: La Modernidad Política en los Inicios de la Nación Peruana, 1821-1846 de Alejandro José Rey de Castro Arena. Completa esta perspectiva el libro de Joseph Dager Alva (2009), *Historiografía y Nación en el Perú del Siglo XIX*.

⁵ Una explicación más detallada sobre la evolución de la modernidad en términos de territorio se puede ver en *Ciudades, Naciones, Regiones: Los Espacios Institucionales de la Modernidad* de Ugo Pipitone (2003). Dice al respecto:

... la modernidad se ha moldeado a través de dos grandes experiencias institucionales y territoriales: la ciudad mercantil de la baja Edad Media y el Estado nacional. Pero, desde la segunda mitad del siglo XX, comienza a despuntar un tercer protagonista: democracia postnacional podemos denominar lo que aquí iniciaremos con la palabra región. (Pipitone, 2003, p. 7)

⁶ Johann J. Winckelmann (1764) sostenía que

... en la historia del arte, la historia de los artistas ocupa en su obra escaso lugar, y sería inútil buscar datos históricos como los que llenan tantas compilaciones. En cambio, el objeto de una historia del arte razonada consistía, sobre todo, en remontarse hasta los orígenes, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección; marcar su decadencia y caída hasta su desaparición y dar a conocer los diferentes estilos y características del arte de los distintos pueblos, épocas y artistas, demostrando todas las afirmaciones, en la medida de lo posible, por medio de los monumentos de la antigüedad que han llegado hasta nosotros. (Winckelmann, 2002, p. 35)

⁷ Johann J. Winckelmann fue arqueólogo e historiador del arte, trabajó en Roma e investigó sus reliquias. Trabajó también en las excavaciones de Pompeya y Herculano. Se dedicó al estudio del arte helénico y estableció por primera vez la diferencia entre el arte griego, greco-romano y romano. Es reconocido como el profeta y héroe fundante de la arqueología científica moderna y aplicó por primera vez la categoría de *estilo* para establecer las bases de la historia del arte. Por esta razón muchos lo consideran el padre de la historia del arte como disciplina científica. *Historia del Arte en la Antigüedad* es considerado uno de los primeros libros escritos en alemán y que fue un clásico de la literatura europea en su época y hasta nuestros días.

⁸ Según la teoría determinista del positivismo estas leyes provenían de los condicionantes materiales, técnicos, climatológicos, políticos, culturales y religiosos (Montaner, 2000, p. 24).

⁹ "Hay otra América, más joven que la del norte, y que ofrece otras características de tradición y raza. Sería quizás útil estudiarla y conocerla... Méjico, Brasil y Argentina han llamado la atención de los financistas en estos últimos tiempos: son países bastante desarrollados y seguros de su paz interna, que inspira gran confianza a los capitales extranjeros... El Perú es, geográficamente, un país bien dotado. Ofrece el más grande interés a los hombres de ciencia, por su constitución geológica, la variedad de sus climas y zonas, y por los vestigios de antiguas civilizaciones que tiene por doquier" (García Calderón, 1981, pp. 3-4).

¹⁰ "Francisco García Calderón Rey nace en Valparaíso en 1883 cuando su padre, el presidente Francisco García Calderón, se encontraba desterrado en aquella ciudad durante las postrimerías de la Guerra del Pacífico. Estudió en el colegio de los Sagrados Corazones o Recoleta donde también figuraban matriculados José de la Riva Agüero y Osma y el novelista Eduardo Barrios entre otros. La familia García Calderón vivía en la Calle de la Amargura en una hermosa casa que contaba con una buena biblioteca donde Francisco y sus compañeros como José Gálvez, Felipe Sassone, José Lora y Lora, Luis Navarro y Víctor Andrés Belaúnde pasaban largas horas de estudio y conversación. Esta fue la primera generación del 1900 influenciada por José Enrique Rodó, el famoso autor de *Ariel*. En 1906 fue nombrado Canciller de la Legación Peruana en París. En 1907 publica '*Le Pérou Contemporain*'" (Sánchez, 1981, p. XI).

¹¹ "García Calderón ha sido minucioso y paciente en el análisis de la vida peruana, ha huido del simplismo y ha buscado los matices indispensables en el juicio y en el trato de los hombres y las cosas. Ha sido también severo en la crítica, pero objetivo y sereno siempre. Su tónica espiritual no es la del conservador. Por formación y por extracción social pertenece a la clase gobernante peruana, pero en ella representa la conciencia burguesa lúcida, la actitud mediadora que sabe de las limitaciones de la realidad y que busca salidas dentro del orden actual. Es ese justamente el espíritu que, pensando en su clase, García Calderón quiere encontrar en una oligarquía selecta, única capaz, según él, de salvar a nuestros pueblos. Por temperamento y por convicción no es pues un revolucionario, pero tampoco quiere la vuelta al pasado ni el inmovilismo" (Salazar Bondy, 1967, pp. 198-199).

¹² Ver carta de opinión de Francisco García Calderón en Velarde (1965), *Obras Completas de Héctor Velarde*. Dice García Calderón en dicha carta: "No solo revela Ud. claros dones, precoz y segura vocación literaria, sino que trae a nuestra literatura una nota peculiar. Teníamos ya ironía criolla, amena sátira sin amargura, sabíamos amablemente sonreír. Ud. nos inquieta. En las convenciones de que vivimos descubre inadvertidas contradicciones. Pensar es reírse, dice Ud. y desata finamente su risa, sin exceso rabelesiano, al examinar modas y prejuicios. En sus manos las más graves teorías se tornan

leves. Descubre Ud. la íntima flaqueza de toda petulante afirmación, y, con humor, en forma elegante, con frase precisa y nerviosa, pasa de lo máximo a lo mínimo invirtiendo términos a que atribuye valor inmutable el sentido común... Persista Ud. en su noble empeño, enriquezca su cultura, póngase en contacto espiritual con los rudos hombre del norte... y su obra llegará pronto a completa y gloriosa madurez..." (Velarde, 1965, p. 93). Velarde viajaría después a los Estados Unidos por sus relaciones con la Cancillería Peruana en aquel país y a su regreso publicaría una reseña de la arquitectura norteamericana en el diario *El Comercio* de Lima.

¹³ Harth-Terré responde al manifiesto en un artículo que veremos más adelante cuando tratemos sobre este autor.

¹⁴ Son las mismas categorías que maneja Velarde en *Arquitectura Peruana*, ver p. 7-9.

¹⁵ Velarde, Héctor. "Las bases de la arquitectura clásica". Cacya, número 95, Buenos Aires, 1935. En Gutiérrez, Vicchina, & Belaúnde, 2002, p. 52.

¹⁶ La historia y la historia de la arquitectura en el Perú se dividía en dos periodos importantes, antes y después de la llegada de los europeos a América. De allí el nombre de lo prehispánico. Macera (1988) plantea un cambio que se estima trascendental, divide la historia en dos porciones cronológicas: I Autonomía Andina (20,000 a.C. - siglo XVI) y II Dependencia externa (siglos XVI-XX) primero con España, luego Inglaterra y finalmente Estados Unidos.

¹⁷ Don Aurelio Miró Quesada Sosa nació en Lima el 15 de mayo de 1907. Sus padres fueron don Aurelio Miró Quesada de la Guerra y Rosa Sosa Artola. Inició sus estudios en el Colegio Jesuita de La Inmaculada, continuando los superiores en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en donde en 1929 obtuvo el grado de Bachiller en Letras, graduándose de Doctor en 1935 con una tesis sobre América en el Teatro de Lope de Vega. En 1931 se graduó de abogado con la tesis La Responsabilidad del Porteador Aéreo. En la Universidad de San Marcos se desempeñó como docente en la Facultad de Letras regentando la cátedra de Historia de la Literatura Castellana de 1935 a 1956 (fue reconocido como uno de los mayores especialistas en el Siglo de Oro español), llegando a ser decano de esa facultad entre los años 1948 a 1956 y elegido rector de su alma mater para el periodo 1956 a 1961, renunciando al cargo al cabo de un año. En 1947 fue incorporado a la Academia Peruana de la Lengua de la que llegó a ser presidente entre los años 1967 a 1979. Asimismo, perteneció también a la Sociedad Geográfica de Lima (de la que fue su director entre 1955 y 1957) y a la Academia Nacional de Historia, llegando a presidir esta última entre 1962-1967. En 1976 es elegido miembro de número del Instituto de Estudios Históricos-Marítimos del Perú (a él se debe la expresión "el mar, personaje peruano"). Su prolífica obra literaria la inició en el diario *El Comercio*, propiedad de su familia, en 1927, del que llegó a ser director y presidente de su directorio, aunque también colaboró con la revista *Mundial*, entre otras, y fundó una propia, *Mar del Sur*, en 1948, que llegó a convertirse en un referente cultural en la década de 1950. En mayo de 1939, fue el responsable de la edición conmemorativa por el centenario del diario, un suplemento de más de 200 páginas. Es en estas mismas páginas donde, a lo largo de los años, publicó sus crónicas de viaje al interior del país y al extranjero que lo revelaron como un fino escritor dueño de una prosa transparente, fluida y elegante del cual puede dar fe su *Costa, Sierra y Montaña* (1938), todo un clásico de la bibliografía nacional. Su extensa labor cultural también se vio reflejada en su labor como director de las revistas culturales más importantes del país: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, Letras, Mar del Sur, Revista Histórica y Revista Peruana de Cultura*. Además, es reconocido por todos por su calidad de primer garcilacista del país.

¹⁸ Antonio Zapata ha difundido el término EAP para designar a la revista *El Arquitecto Peruano*.

¹⁹ Syra Álvarez sostiene que el eje de las preocupaciones de la Sociedad de Arquitectos del Perú fue el interés por demarcar el campo profesional del arquitecto. "Desde su creación en 1937, la Sociedad es el espacio donde se manifiesta una serie de iniciativas orientadas a la consolidación de la arquitectura como profesión en nuestro medio" (Álvarez Ortega, 2008, p. 35).

²⁰ "Con el asesinato de Antonio [15 de mayo de 1935], su hermano Luis emergió como la figura dominante dentro de la familia. Aún cuando Luis formalmente compartía la dirección de *El Comercio* con Aurelio, el hermano de mayor edad que sobrevivía, logró imponer sus ideas políticas y su iniciativa patriarcal sobre el clan mucho antes de que Aurelio muriera en 1950" (Gilbert, 1982, p. 197).

²¹ Una idea acerca de la autoridad de Luis Miró Quesada de la Guerra, padre de LMQG, la proporciona la siguiente cita: "La autoridad de Luis le permitió imponer una 'línea' de familia (reflejada en los editoriales de *El Comercio*) dentro de esta diversidad ideológica [entre linajes de la familia]. Dos de las figuras políticas más conocidas de la familia, Carlos, el hijo de Antonio y, Francisco, el hijo de Oscar, libraron agrias batallas con Luis y sus partidarios por el material que querían publicar en *El Comercio*. Pero, mientras no convencieran a Luis, el material seguía sin publicarse" (Gilbert, 1982, p. 213).

²² "El partido representaba una amenaza marxista contra las instituciones políticas y sociales nacionales. Al igual que el comunismo, con el cual *El Comercio* constantemente se afanaba en comparar al partido, se describía al APRA como una fuerza extranjera y subversiva. Conforme *El Comercio* respaldaba las medidas más represivas de Sánchez Cerro, también editorializaba sobre que la abrogación de las libertades civiles por regimenes en "ciertos países europeos" se justificaba por las amenazas internacionales e internas a la estabilidad" (Gilbert, 1982, pp. 196-197).

²³ "El 15 de mayo de 1935, Antonio Miró Quesada y su esposa María Laos, fueron asesinados cuando se aproximaban al Club Nacional en la Plaza San Martín de Lima. El asesino era un apриста de diecinueve años, Carlos Steer..." (Gilbert, 1982, p. 197).

²⁴ "De manera más amplia, el periódico asociaba el problema de defensa nacional al desarrollo. "... dentro del concepto moderno, el país es más fuerte cuando más alejado esté del subdesarrollo; y por lo tanto cuando la fuerza armada contribuye a mejorar el nivel de vida de la población está fortaleciendo en grado principal la defensa del Perú" (4 de abril de 1962). Además, el periódico había alabado los estudios que se llevaban a cabo en el CAEM (10 de mayo de 1959). En 1959, el hijo de Luis, Alejandro Miró Quesada, dio una conferencia en el CAEM sobre la necesidad de la planificación nacional (Villanueva, 1972: 93)" (Gilbert, 1982, p. 204).

²⁵ "El Comercio quería un estado fuerte y activo que promoviera el desarrollo capitalista. En reiterados editoriales demandaba un plan nacional que bosquejara las necesidades y prescribiera programas concretos para hacerles frente, insistía en el desarrollo del mercado interno a través de un proceso de industrialización por sustitución [sic] de importaciones. Al atacar la política económica asociada a Beltrán y a la mayoría exportadora de la oligarquía, *El Comercio* rechazó cualquier programa económico "que no constituya una modificación sustantiva del régimen económico predominantemente exportador, dentro del cual, cada año tiene que pagarse más por mercaderías importadas y resignarse a cobrar menos por la tonelada que exporta", (20 de agosto de 1960)" (Gilbert, 1982, pp. 200-201).

²⁶ “En una entrevista de 1974 Luis [padre] hizo una distinción entre “reformadores” y “resentidos”. Los resentidos son los que quieren acabar con la sociedad ¿Y quiénes, se le preguntó, “son los resentidos”? “Son aquellos sin nombre”. Se supone que quiso decir “sin apellido”, sin posición social. “La reforma social”, continuó, “debe ser hecha con un sentido de nobleza. Y eso es de lo que carecen” Estos comentarios no resultan sorprendentes en un hombre nacido entre los privilegiados, veinte años antes que terminara el siglo pasado” (Gilbert, 1982, p. 211).

²⁷ “Los Miró Quesada, conocidos en Lima por sus valores aristocratizantes y su política reaccionaria comenzaron a exigir la modernización social y económica del Perú” (Gilbert, 1982, p. 200). “En las entrevistas, varios miembros de la familia comentaron que la historia de los Miró Quesada no podía entenderse sin hacer referencia a ciertos valores familiares que ellos caracterizaban como “aristocratizantes”. La lealtad a la familia es desde luego el valor más firmemente observado. “Lo que un hombre valora más”, dijo Luis poco antes de cumplir 95 años, “es su apellido”. El último editorial de los Miró Quesada publicado en *El Comercio* (26 de julio de 1974) afirmaba que la “lealtad a la familia” era el fundamento de la sociedad” (Gilbert, 1982, p. 210).

²⁸ Para una explicación más detallada sobre el concepto de “división del trabajo” ver literatura especializada.

²⁹ El análisis más frecuente sobre la Agrupación Espacio ha devenido actualmente en coincidir que ESPACIO no fue el único movimiento modernista. Al respecto dice Beingolea: “Otro de los temas pendiente en la historia de nuestra arquitectura, lo constituye el de la Modernidad. Lo poco escrito por José García Bryce o Frederick Cooper, coinciden en señalar la existencia de manifestaciones arquitectónicas modernas antes de ESPACIO, refutando por tanto su lapidaria frase (“en el Perú no existe arquitectura”). Recientes trabajos... corroboran dicho juicio y explican que ESPACIO, en realidad no fue sino una de las manifestaciones más evidentes del ‘espíritu’ de esa época. Precisando de paso, que dicha época no tuvo un solo ‘espíritu’, y que éste no era necesariamente el de la Modernidad sino el de la Modernización, y que de ahí probablemente provenga el hecho de su debilidad y precariedad...” (Beingolea, 1997, p. 25).

³⁰ Además de ello, otras características también contribuían a darle un carácter tradicional a la Escuela. Una apreciación de Córdova sobre el marco temporal de ESPACIO es la siguiente: “... Era la hora de la democracia y el cambio, mientras la Dirección de la Escuela persistía en el autoritarismo y el inmovilismo.” (Córdova Valdivia, 1997, p. 31) Una primavera democrática que no duró, frente al reformismo de Bustamante surgieron respuestas contrarias a su gobierno que terminó en el golpe de estado del General Odría. “Estos temores económicos [escasez de bienes de consumo en el mercado], sumados a la creciente violencia aprista, enfurecieron a la oligarquía y le dieron la justificación para atacar y finalmente derrocar al régimen. (Klarén, 2008, p. 362) Reforzando la idea anterior agrega: “Odría y el alto mando de las fuerzas armadas llevaron a cabo un golpe de Estado exitoso contra el gobierno el 29 de octubre, sobre un telón de fondo de una inflación y una escasez de alimentos cada vez más graves. Al día siguiente, Bustamante fue exiliado a Buenos Aires y Odría, quien había organizado el golpe desde Arequipa, llegó a Lima para asumir la presidencia provisional. Toda la conjura se había llevado a cabo sin que los conspiradores hicieran un solo disparo” (Klarén, 2008, p. 365).

³¹ La Expresión de Principios de mayo de 1947 ha sido analizada desde diferentes perspectivas. Una de ellas es la de López Soria quien sostiene que ESPACIO contribuyó a desencadenar en el Perú el proceso de la modernidad tanto en las **esferas de la cultura como en los subsistemas sociales** [negritas añadidas]. A este juicio añade: “La ‘Expresión de Principios’ de los jóvenes innovadores de la AE tiene las características convencionales de los manifiestos. Después de una declaración de principios histórico-filosóficos referidos al tiempo y al espacio, a la vida humana y a la historia, afirman la novedad del mundo contemporáneo que consiste, para ellos, en cambios fundamentales que están ocurriendo en los dominios del ser, del conocer y del hacer, y que conducen al descubrimiento del hombre como el valor primordial. Se trata, por otra parte, de un hombre nuevo cuyos nuevos territorios y potencialidades ellos se encargarán de explorar y explotar. El arte nuevo, que viene desde la segunda mitad del siglo XIX, es fruto de una nueva sensibilidad que trata de dar forma a la experiencia humana total. La arquitectura es arte de síntesis que, evolucionando de la inautenticidad al funcionalismo, se dirige al encuentro del hombre total. El Perú, hundido en el retraso aunque no exento de luminarias individuales, no ha podido todavía enrumbarse por los caminos de la modernidad.” (López Soria 1997, p. 20)

³² Un testimonio sobre la influencia de la Agrupación Espacio es la del arquitecto Cruchaga: “Cuando mi generación llegó a la universidad, a inicios de 1957, la Agrupación Espacio tenía 10 años de fundada. Sus manifestaciones ya no eran tan frecuentes, aunque el influjo de sus campañas había empezado a transformar, de manera sustantiva, la percepción y la sensibilidad colectiva respecto del aprecio del arte y la arquitectura modernos.” (Cruchaga Belaúnde, 1997, p. 24)

³³ “El surgimiento de la AE se inscribe, pues, en el ambiente de restauración de la democracia y de búsqueda de lo nuevo que caracterizó a los años inmediatamente posteriores a la 2ª. Guerra Mundial... En el Perú, las fronteras entre la oligarquía agro-minero exportadora y el resto de las categorías sociales estaban claramente delimitadas. El orden oligárquico estaba todavía suficientemente firme como para obstaculizar el desarrollo de ensayos demo-liberales, populistas y socialistas. Estas tendencias eran todavía percibidas desde la perspectiva oligárquica como un paquete relativamente uniforme y casi sinónimo de desgobierno o anarquía. El orden establecido trataba de mantener a raya a un supuesto caos que se colaba por los intersticios del sistema. Para sostener ese orden, los diversos dominios de la cultura tenían que seguir supeditados a una tradición conservadora, ritualista y aldeana” (López Soria, 1997, p. 18).

³⁴ En *Hacia una modernidad apropiada: obstáculos y tareas internas* de Cristián Fernández Cox, se inicia un análisis desde la visión chilena “... en la perspectiva más amplia de la problemática de nuestra identidad contemporánea... [Con] la fundada sospecha de que... los problemas de identidad que inciden en nuestra arquitectura, no sean enteramente ajenos a los de otras naciones iberoamericanas... [y que] la fervorosa y acrílica [sic] copia del hormigón visto de Le Corbusier [hecha en Chile]... no es explicable por nuestro subdesarrollo [sino por]... nuestra propia y autoprovocada actitud de dependencia cultural, que nos impulsa a copiar acriticamente [sic] las soluciones externas, vengan o no vengan al caso; sin desarrollar nuestras propias soluciones peculiares para nuestros problemas peculiares; o sin apropiarse (hacer propio, apropiado, adecuado) aquellas soluciones exógenas que sean adaptables a nuestras condiciones” (Toca, 1990, pp. 71-72).

³⁵ “Una de las primeras tareas que se han de afrontar al intentar escribir una historia de la arquitectura moderna consiste en establecer el comienzo del período. Sin embargo, cuanto más rigurosamente se busca el origen de la modernidad, más atrás parece encontrarse. Se tiende a proyectarlo hacia el pasado: si no hasta el Renacimiento, al menos hasta ese momento de mediados del siglo XVII en el que una nueva visión de la historia llevó a los arquitectos a cuestionar los cánones clásicos de Vitruvio y a documentar los restos del mundo antiguo con el fin de establecer una base más objetiva sobre la que trabajar. Esto, junto con los extraordinarios cambios técnicos que se desarrollaron a lo largo de todo el siglo, indica que las condiciones necesarias para la aparición de la arquitectura moderna se dieron en algún momento comprendido entre el desafío lanzado a finales del siglo XVII por el

médico Claude Perrault en contra de la validez universal de las proporciones vitruvianas, y la separación definitiva entre la ingeniería y la arquitectura, que a veces se hace coincidir con la fundación en París de la École des Ponts et Chaussées, la primera escuela de ingeniería, en 1747” (Frampton, 2000, p. 8).

³⁶ Max Ferdinand Scheler (August 22, 1874– May 19, 1928; born Munich, Germany; died in Frankfurt) was educated at the Universities of Munich, Berlin, and Jena (1894–97), wrote his dissertation at the University of Jena (1897), and took his habilitation at the University of Jena (1899). His influences were Pascal, Kant, Nietzsche, Dilthey, Eucken, Bergson, and Husserl, and he held appointments at the Universities of Jena (1900–1905), Munich (1907–10), Cologne (1919–28), and Frankfurt am Main (1928).

Dan Zahavi: "Max Scheler." In A. Schrift (ed.): *History of Continental Philosophy III*. Edinburgh: Acumen Press, 2010, 171-186. Danish National Research Foundation: Center for Subjectivity Research, University of Copenhagen. Recuperado de http://cfs.ku.dk/staff/zahavi-publications/Scheler.pdf_copy/

³⁷ Incondicionalmente cierto, necesariamente válido.

³⁸ Sobre el proyecto, la revista El Arquitecto Peruano N° 342 del año 1966 difundió una extensa nota sobre los pormenores del concurso y un editorial del arquitecto Miguel Cruchaga Belaúnde titulado 'Puntos de Vista' en el cual se leía: "Tal vez el más importante concurso promovido en la historia del ejercicio profesional de la arquitectura ha sido, incuestionablemente, el del nuevo Centro Administrativo Comercial conocido universalmente como Centro Cívico, destinado a ocupar los terrenos de la ex-Penitenciaría. Habían sobradas y múltiples razones que a eso conducían y la atención pública siguió con el interés debido su evolución y consecuencias. Resultó ganador un proyecto elaborado por un destacado grupo de profesionales. Estudiantes todos ellos y profesores de arquitectura, estaban embebidos de los más actuales conceptos y aguilizados por el constante estímulo que brinda el contacto con las nuevas generaciones. El resultado no podía ser pues, más satisfactorio. Sus calidades plásticas, su elocubración (sic) espacial, su rigor conceptual distaban ostensiblemente de las demás soluciones presentadas, inclusive de aquellas que merecieron las cuatro colocaciones sucesivas. Se premió la arquitectura; se premió el hecho creativo, la vigencia de las ideas sustentadas, y esto está muy bien...".

³⁹ Para una mayor información sobre la técnica del grabado en la etapa del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada se puede consultar: Lituma Agüero, 2011.

⁴⁰ Nicos Hadjinicolaou considera que Frederick Antal hace una contribución decisiva al concepto de estilo, dice al respecto: "...es el primer historiador del arte que ha definido el 'estilo' de manera adecuada y ha demostrado claramente que un estilo es siempre originalmente el estilo de una clase o de la fracción de una clase social. Definamos, pues, el estilo, siguiendo a Antal, como una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase social. Vamos a tratar de demostrar a continuación que la lucha de clases se desarrolla efectivamente en 'el arte', en el campo de las imágenes, y que esta 'lucha' se lleva a cabo a través de la simple existencia de los estilos y a veces incluso por la 'lucha' misma entre los estilos" (Hadjinicolaou, 1979, p. 95).

⁴¹ Se adopta el mismo significado que otorga a la palabra la Real Academia Española. "Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió, y, por extensión, incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde".

⁴² "...la generación de los historiadores sistematizadores de esta historia de la arquitectura virreinal no realizaron propiamente investigaciones personales en los archivos peruanos de fondos virreinales para hacer progresar el conocimiento histórico de la arquitectura mediante la consulta de los documentos primarios y fundamentales, no los de carácter burocrático y administrativo; sino que se limitaron a asumir para formular sus exposiciones sistematizadas históricas los conocimientos anteriormente narrados por otros investigadores precedentes, con todas las limitaciones que ello importaba" (San Cristóbal, 1999, p. 3).

⁴³ Arqueólogo e historiador del arte, trabajó en Roma e investigó sus reliquias. Investigó también las obras desenterradas en las excavaciones de Pompeya y Herculano.

⁴⁴ Para una descripción más amplia sobre Edward T. Hall ver literatura especializada.

⁴⁵ Lo que destaca en la posición de los agroexportadores es su proyecto económico liberal ortodoxo. Desarrollaron una posición anti-proteccionista, que sugería integrarse cada vez más dentro de la división internacional del trabajo. Al respecto, Caravedo Molinari reproduce un comentario aparecido en el Boletín de la Cámara de Comercio de Lima:

"Sabemos que se proyecta una nueva alza sobre los derechos de aduanas, actuales, con el objeto de favorecer a determinadas industrias nacionales. Ignoramos hasta que límite quiere llevarse el aumento del arancel y queremos expresar al Supremo Gobierno, tan interesado en abaratar la vida, no apoyará esta nueva pretensión de los industriales que, según queda aprobado, no pueden competir con los fabricantes extranjeros sino amparados por derechos exageradamente proteccionistas que se traducen en el daño a la colectividad, en estancamiento del comercio importador, en menor ingreso de entradas aduaneras y, por consiguiente, perjuicio del Fisco. Las inmensas fábricas extranjeras que funcionan, algunas de ellas, desde hace centenares de años, producen cada día más y más barato, algunas fábricas nacionales, en cambio, producen cada día más caro" Boletín de la Cámara de Comercio de Lima 1929: vol. I, N° 1. (Caravedo Molinari, 1976, p. 79).

También sobre el proyecto económico liberal ortodoxo, se debe distinguir entre liberalismo económico y liberalismo político, al respecto véase el artículo de Nelson Manrique: "Norberto Bobbio —uno de los más grandes teóricos del liberalismo— apuntaba agudamente que el liberalismo económico y el liberalismo político son distintos desde sus orígenes, porque sus objetivos son diferentes. El liberalismo económico nació asumiendo la defensa de la libertad de mercado. En cambio, el liberalismo político definió como su razón de ser la defensa del individuo, amenazado por el siempre creciente poder del Estado. Su objetivo fundamental fue entonces la defensa de los derechos de los ciudadanos." (Manrique, 2013)

⁴⁶ Sobre el particular se puede consultar, Republicanismo, nación y democracia: La modernidad política en el Perú, 1821-1846, de Alejandro Rey de Castro (Rey de Castro Arena, 2010); La mano invisible en el Estado: Crítica a los neoliberales criollos, de Francisco Durand (Durand, 2010); y Burguesía e Industria en el Perú 1933-1945 de Baltazar Caravedo Molinari (Caravedo Molinari, 1976).

⁴⁷ Nicos Hadjinicolaou define el estilo, "...siguiendo a Antal, como una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase social." (Hadjinicolaou, 1979, p. 95)

⁴⁸ El concepto de ideología en imágenes que se trasluce en el texto de Rodríguez Cobos es similar al que plantea Hadjinicolaou, quien al respecto sostiene: “Resumamos: la sustitución de la noción de estilo por el concepto de ideología en imágenes no constituye un desconocimiento de la especificidad del ‘arte’, puesto que la noción de estilo misma, contrariamente a alguna de sus acepciones, no comporta ninguna valorización.

Así, la ideología en imágenes no es una cosa, no se identifica con una ‘cosa’ (una imagen), sino que es un concepto construido que nos permite aprehender las particularidades de la producción de imágenes y de su historia. Esta historia no es otra que la historia de las ideologías en imágenes (término por el cual reemplazamos, de aquí en adelante, el, equivoco, de ‘historia de la producción de imágenes’). En este sentido, podemos sustituir la antigua consigna burguesa de la tercera década: ‘La historia del arte es la historia de los estilos’ por la consigna siguiente: ‘La historia de la producción de imágenes es la historia de las ideologías en imágenes’. Por consiguiente, el objeto de la disciplina de la historia del arte no es otro que las ideologías en imágenes aparecidas en la historia.” (Hadjinicolaou, 1979, p. 99)

⁴⁹ El hecho que mejor ilustra esta idea es descrito por Fernández del siguiente modo: “Un caso ilustrativo de esta temprana negación, es el de Don Pedro de Oña, el primer poeta chileno. Nacido en 1570 en un pequeño poblado del extremo sur de Chile (“Los Confines”) y sin haber ido jamás a Europa, escribe en Lima en 1596 su obra magna *El Arauco Domado*. En este “Arauco” existe sólo flora y fauna europeas, las estaciones del año están transpuestas a las del hemisferio norte, y la estructura del poema y los parlamentos de los personajes sufren una abierta influencia de Homero y Virgilio. En esta óptica, nuestra élites no se situaron mentalmente como protagonistas centrales de una nueva vida en un nuevo mundo (como lo hicieron sus homólogas norteamericanas) sino que se colgaron a la cola de una estructura simbólica, que sólo se legitimaba por su pertenencia a España (que con Portugal, constituían la primera ecúmene mundial); no en el endocentro de su propia realidad, sino en el exocentro europeo (como ‘periferia’ de España, según diríamos hoy). Actitud exocéntrica que sigue apareciendo recurrentemente hasta nuestros días. Por otra parte, estas mismas élites hispanocéntricas que negaron el mestizaje fundante de su realidad, fueron quienes a la vez paradójicamente la construyeron...” (Fernández Cox, 1990, pp. 74-75)

⁵⁰ V & V: ¿Y de qué manera irrumpe la arquitectura el arquitecto Dammert, la arquitectura de la casa buque, dentro de ese panorama?

LMQ: Bueno el arquitecto Dammert y el arquitecto Tizón fueron estudiantes de arquitectura en Alemania, ellos fueron a mediados del 30, que coincidía con las postrimerías del Bauhaus, porque el Bauhaus es anterior, pero ya con resultados de aplicación generalizada de un tipo de arquitectura muy maquinista, de líneas muy simples y a base de terrazas, aleros y el uso de barandas de tubos de fierro, que aquí se le llamó “Arquitectura Buque” porque además usaban las ventanas “Ojos de Buey”. Yo diría que no tuvo mucha importancia en ese momento, quizás equivoque, porque ellos comenzaban a practicar en pleno auge del Neo Colonialismo y entonces las principales casas y los principales edificios tuvieron esa tónica que era como he dicho, el juego de una serie de elementos decorativos de la época colonial.

V & V: ¿No cree usted que de repente, la casa buque o esta arquitectura peruana se comenzó a practicar sobre todo en los barrios obreros, o sea para economías menores, esto pudo ocasionar de que no fuera aceptada de que no fuera aceptada para casas “más grandes”?

LMQ: Yo no creo eso. Creo mas bien, que en las casas obreras se siguió una arquitectura sin preocupaciones de estilo, no pretendían ser casas buques, ni nada de esto, sino que eran lo más económico y sencillo, una ventana cuadrada o una ventana alargada, y yo no creo que esto tuviera influencia artística, mas bien yo me refería a las casas que se dieron en San Isidro. En la esquina de Javier Prado hay una casa bastante interesante que creo que es la del arquitecto Tizón; también en la casa que fuera propia del arquitecto Dammert, que ya no existe que era también bastante bien diseñada. Eran casas muy pequeñas por lo menos no eran conspicuas dentro de lo que se hacía.

(Valladares y Ventocilla, 1973, pp. 1-2).

⁵¹ “¿El fin de la historia? ¿O tal vez el de la ciencia histórica? En el primer sentido, esta expresión se ha puesto de moda como consecuencia de un artículo de Francis Fukuyama publicado en 1989, cuya fama se debe ante todo a la orquestación que para su difusión organizó la John M. Olin Foundation, una institución norteamericana que invierte anualmente millones de dólares para favorecer un viraje a la derecha en la enseñanza de las ciencias sociales. Reconvertido posteriormente en un libro, su amplificación ha servido para poner más en evidencia su vaciedad: se trata simplemente de una reelaboración más de la tesis de Hegel que contemplaba “el mundo germánico y las instituciones que comprende el estado europeo moderno como el fin de la historia”; viejas ideas recicladas repetidamente desde que Kojève las volvió a poner en circulación en los años treinta, mezcladas ahora con gotas de Nietzsche para componer lo que se ha calificado de “libro de rezos hegeliano” para el conservadurismo norteamericano...” (Fontana, 1992, pp. 7-8).

⁵² “Ya el manifiesto de “Espacio” acusaba la pretensión de que se estuviera en una hora cero. Hay que añadir que también en una latitud cero (y quizás altitud cero también por la poca aplicabilidad de sus arquetipos urbanos a la sierra del Perú)” (Ortiz de Zevallos Madueño, 1990, p. 198).

⁵³ Por su parte Ortiz de Zevallos critica la idea ‘pevsneriana’ ó la ‘buena arquitectura’ propuesta por García Bryce en “150 Años de Arquitectura Peruana” aparecido en la revista ‘Cultura Peruana’, UNMSM, Lima, 1962. El fragmento del texto aludido es el siguiente: “Si insistiéramos, entonces, en formular la pregunta: ¿hay una arquitectura moderna peruana?, la contestación podría ser: No interesa que haya o no una arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñamos – y no sólo los arquitectos – en hacer y en que se haga buena arquitectura. Al ser buena, esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época en forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a un criterio de peruanismo establecido a priori, que fue el equivoco romántico” (García Bryce, 1962, p. 51). Sobre este tema también se han pronunciado otros estudiosos como Enrico Tedeschi, quien manifiesta: “Estas palabras... expresan con la mayor claridad un serio criterio crítico con respecto a la posibilidad de una arquitectura nacional, y responden también a los que hablan de ‘colonialismo’ al considerar la influencia de los movimientos modernos, nacidos en Europa, sobre la arquitectura latinoamericana contemporánea. Pues si se acepta este punto de vista, debería también hablarse de colonialismo para referirse a la arquitectura de todos los países europeos en que no se generó el movimiento moderno, de Inglaterra a Grecia. Pero la arquitectura es creación de hombres y no de países” (Tedeschi, 1983, pp. 248-249).

⁵⁴ “No interesa que haya o no una arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñamos – y no solo los arquitectos – en hacer y en que se haga buena arquitectura. Al ser buena esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época en forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a un criterio de peruanismo establecido a priori, que fue el equivoco romántico” (García Bryce, 1962, p. 51).

⁵⁵ Según el Diccionario de la Lengua Española, (Del gr. ἰδέα, idea, y -logía). 1. f. Doctrina filosófica centrada en el estudio del origen de las ideas. 2. f. Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.

⁵⁶ En 1950 comienza la Guerra de Corea; en 1952 EEUU hace estallar la primera bomba de hidrógeno; en 1955 se firma el Pacto de Varsovia, Juan Domingo Perón es derrocado en Argentina, y nace el Rock and Roll; en 1957 Jim Backus desarrolla el lenguaje de programación FORTRAN; en 1958 Juan XXIII sucede a Pío XII y se crea la NASA; en 1959 triunfa la Revolución Cubana de Fidel Castro contra Fulgencio Batista. En el Perú: “El 5 de setiembre de 1955, el Gobierno dictatorial de Manuel A. Odría, promulga la ley 12391, que modifica la Constitución y concede el derecho al sufragio a las mujeres mayores de 21 años, que supieran leer y escribir, y a las casadas mayores de 18 años con el mismo requisito reconociendo su calidad de ciudadanas... En las elecciones del **17 de junio de 1956**, la mujer peruana pudo ejercer su derecho al sufragio por primera vez. En aquella ocasión salió electo Manuel Prado Ugarteche del Movimiento Democrático Pradista, con el 45% de los votos” (Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social, 2009, pp. 39-41).

⁵⁷ Es el caso de la obra *150 años de Arquitectura Peruana*, que es presentado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y publicado en 1962.

⁵⁸ Digresión, que es el efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando.

⁵⁹ “A1 observar el flujo de los acontecimientos de la última década, difícilmente podemos evitar la sensación de que algo muy fundamental ha sucedido en la historia del mundo. El año pasado hubo una avalancha de artículos que celebraban el fin de la guerra fría y el hecho de que la “paz” parecía brotar en muchas regiones del mundo. Pero la mayoría de estos análisis carecen de un marco conceptual más amplio que permita distinguir entre lo esencial y lo contingente o accidental en la historia del mundo, y son predeciblemente superficiales. Si Gorbachov fuese expulsado del Kremlin o un nuevo *Ayatollah* proclamara el milenio desde una desolada capital del Medio Oriente, estos mismos comentaristas se precipitarían a anunciar el comienzo de una nueva era de conflictos.

Y, sin embargo, todas estas personas entrevén que otro proceso más vasto está en movimiento, un proceso que da coherencia y orden a los titulares de los diarios. El siglo veinte presenció cómo el mundo desarrollado descendía hasta un paroxismo de violencia ideológica, cuando el liberalismo batallaba, primero, con los remanentes del absolutismo, luego, con el bolchevismo y el fascismo, y, finalmente, con un marxismo actualizado que amenazaba conducir al apocalipsis definitivo de la guerra nuclear. Pero el siglo que comenzó lleno de confianza en el triunfo que al final obtendría la democracia liberal occidental parece, al concluir, volver en un círculo a su punto de origen: no a un “fin de la ideología” o a una convergencia entre capitalismo y socialismo, como se predijo antes, sino a la impertérrita victoria del liberalismo económico y político.” (Fukuyama, 1990, p. 6)

⁶⁰ “Entre las aportaciones metodológicas más importantes de Vasari está el uso que hizo del término manera, de difícil traducción, y que podemos trasponer por el de estilo. Vasari emplea sistemáticamente este término que, con posterioridad, tendrá tan gran éxito aplicándolo tanto al estilo personal de un artista, como a una época entera. Así hablará de una ‘prima, seconda o terza maniera’ para referirse a las distintas épocas en que dividió al Arte del Renacimiento.” (Checa Cremades, García Felguera, & Morán Turina, 1982)

⁶¹ Venturi resume la propuesta vasariana de la siguiente manera: “Es por esto que en las Vite afirma que los ‘profanos’ aprenderán la perfección y la imperfección de las obras de arte y la diferencia de estilos entre los artistas. Pero lo que él realizó antes que nadie, incluso que los antiguos, fue narrar de una manera sensacional los sucesos de la vida de los artistas y la descripción de sus obras, dándonos así la prueba de un interés histórico nuevo. También la historia de Vasari está supeditada al tipo pragmático de las historias del Renacimiento, es decir, considerar la virtud práctica de los individuos (sin conexión alguna con sus respectivos ideales) cuya interpretación únicamente puede ser psicológica.” (Venturi, 2004, p. 126) Vasari sostiene además que es posible alcanzar el arte mediante la imitación de la ‘manera’ ó ‘manera’ de los maestros. Y esto, que es la novedad precisamente de la teoría vasariana, se explica mediante su posición en el mundo del arte. El hecho de ser un manierista influye en su concepción histórica. Convierte a Miguel Ángel en su héroe y distingue tres épocas entre el siglo XIV al XVI, la última de ellas donde se alcanza una maravillosa perfección que se puede decir con toda seguridad que las obras de arte son bastante mas bellas que las antiguas. Por tan perfecto tiene el arte de esta época que hasta prevé su decadencia.

⁶² La idea de tener en la formación de Bentín la máxima expresión a la que llegó el modernismo en el Perú, no superado por otra época alguna, se puede ver en el texto analizado. A continuación se reproduce una parte del texto: “En ese ambiente consolidado... con una enseñanza modernista por convicción pero también, en muchos casos, por imitación, la formación que recibió Bentín fue, tal vez, la mejor y más lograda expresión de esta tendencia en el Perú. Lo demuestra no solamente la arquitectura que aquí se expone sino también la de otros destacados miembros de la promoción 61.” (Solari Lazarte, 1996, p. 10)

⁶³ Uno de estos préstamos fue para el saneamiento de 32 ciudades del Perú mediante Ley N° 4126. La institucionalidad del órgano rector en saneamiento se gesta a partir de 18 de enero de 1896, bajo el segundo gobierno de Nicolás de Piérola (1895-1899), cuando se promulgó la ley que creó el Ministerio de Fomento y Obras Públicas, que contenía los sectores de Obras Públicas, Industria y Beneficencia.

Años posteriores, en el gobierno de Augusto B. Leguía, la intervención estatal se produce en todas las empresas de saneamiento constituidas en el interior del país. La decisión gubernamental, contenida en la Ley No 4126 (06 de mayo de 1920) incluía un paquete de medidas (expropiación, financiamiento de obras y criterios para aplicar tarifas) monitoreadas por el gobierno de turno, cuyo objetivo era mejorar los servicios de saneamiento en diversas partes del país (política pública de gobierno). Luego, al final del gobierno de Leguía, la administración privada de los servicios en Lima a través de *The Foundation Company*, pasó a manos del Estado mediante la creación de la Superintendencia de Agua Potable de Lima como organismo dependiente del Ministerio de Fomento y Obras Públicas. Con justicia Doblado denomina esta etapa como la primera modernización.

Una amplia información sobre las obras de Leguía en Lima puede verse en “Lima 1919-1930: la Lima de Leguía”, Fundación Augusto B. Leguía, Lima, 2007.

⁶⁴ Sobre los efectos de la construcción de la avenida Leguía puede revisarse la novela ‘Duque’ (1934) de José Diez-Canseco, editada en Chile y prologada por Luis Alberto Sánchez.

⁶⁵ La urbanización Santa Beatriz y su arquitectura pintoresquista ha sido ampliamente documentada en la tesis de Patricia Caldas. También puede verse un artículo de Martuccelli: “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú”.

⁶⁶ Según Patricia Caldas (2009): “...Lima se concibe como una Europa utópica y los estilos arquitectónicos del ‘viejo mundo’ son transplantados a esta capital para representar, paradójicamente, la ‘patria nueva’. Esto refleja en Lima la acción de una cultura de dominación desde Inglaterra. El pintoresquismo, como suele llamarse a esta tendencia en nuestro medio tuvo su máxima expresión en el chalet de clase media-alta. Con la difusión del

modelo inglés-europeo de ciudad-jardín, originalmente ideado para zonas suburbanas, las clases dominantes limeñas trasladan el ideal de casa de campo europea [sic], predominantemente inglesa, a las nuevas urbanizaciones de Lima...” (Caldas Torres, 2009, p. 7) En realidad, la clase social que ocupó el barrio limeño de Santa Beatriz tenía sus antecedentes en la clase terrateniente emergente producto de las reformas del gobierno de Leguía y en consecuencia portaban ideales liberales pero anhelaban a la vez los privilegios del acceso al poder político. Los sociólogos llamarían a este proceso el de la formación de una ‘conciencia nacional’ que es visible actualmente en la sociedad peruana. Estela (2001) explica esta característica de la sociedad peruana en los siguientes términos: “La heterogeneidad estructural de nuestra sociedad y su economía es el resultado de una evolución histórica. En las postrimerías del siglo XX entre los problemas del Perú están: el atraso en la agricultura que absorbe un tercio de la población económicamente activa, la marcada centralización política, administrativa y económica, la desadaptación del esfuerzo educativo ante las necesidades tecnológicas, la incierta perspectiva de las exportaciones primarias sujetas a cambios en la demanda externa, la falta de capacidad del sector productivo moderno para incorporar a la mano de obra que migra del campo a la ciudad, el intenso crecimiento poblacional sin correlato de progreso económico, el número grande peruanos que soporta el peso intolerable de la pobreza y, el carácter empírico del Estado. Esos problemas, que desembocan en el presente, son producto de todo lo que se ha hecho o se ha dejado de hacer en el país a lo largo de la historia. De los errores acumulados que han ido formando nuestro modo de ser y de vivir. Ellos son resultado del *surgimiento y larga vigencia de la mentalidad pseudo liberal*, que es ajena a la racionalidad económica clásica. Esa mentalidad pseudo liberal que sólo reconoce la utilidad individual, que ignora el bien común y toma decisiones que benefician a una minoría. Esa mentalidad pseudo liberal confunde el interés privado con el bienestar nacional. Y en esa confusión radica, en última instancia, la causa de toda corrupción.” (Estela Benavides, 2001, p. 27)

⁶⁷ El artículo tiene el título “Cuando los civiles tocaron la puerta de los cuarteles”, Basadre, 1976. En: Oiga, 23 de abril de 1976, p. 27-31.

⁶⁸ “El auge económico, sin embargo, produjo un nuevo tipo de trabajador urbano-industrial o rural-industrial, sociológicamente diferente del artesano o del campesino tradicionales y sometido a nuevas formas de relaciones laborales. Guiado por la experiencia de sus primeros conflictos y por una prensa liberal radical que propugnaba la constitución de Sociedades de Resistencia, ese proletariado adoptó paulatinamente nuevas formas de lucha y organización, alejadas del clásico mutualismo. Este entró en una etapa de decadencia a partir de 1910, mientras las primeras organizaciones anarquistas orientaban los conflictos laborales del proletariado, oponiéndose a la estrategia de la Confederación de Artesanos “Unión Universal” (CAUU). Hegemónico hasta 1920, el anarco-sindicalismo empezó entonces a ser cuestionado por los marxistas, quienes conquistaron la dirección del movimiento obrero a partir de 1926.” (Delhom, 2001, p. 1)

⁶⁹ Dice Álvarez al respecto: “El interés por demarcar el campo profesional del arquitecto se manifiesta como el eje de las preocupaciones de la Sociedad de Arquitectos del Perú. Desde su creación en 1937, la Sociedad es el espacio donde se manifiesta una serie de iniciativas orientadas a la consolidación de la arquitectura como profesión en nuestro medio. Posteriormente también se manifiesta un interés por los problemas propios de la ciudad. El proyecto de reglamentación de la profesión con su Registro Oficial de Arquitectos, La Junta Consultiva de Arquitectos y el proyecto para la creación del Colegio de Arquitectos, así como el Plan regulador (sic) de Lima, entre otros temas urbanos, fueron parte de las discusiones de esos años.” (Álvarez Ortega, 2008, p. 35)

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

5.1 CONCLUSIÓN PARCIAL 1

5.1.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS A

En el subnumeral 2.3. se planteó la subhipótesis A, mediante el siguiente enunciado:

El hecho de no haber establecido correctamente los períodos de estudio, no haber usado otras variantes de la temática historiográfica, o haber destacado únicamente los estilos arquitectónicos, o por no tomar en cuenta las políticas de Estado, o no haber estudiado la formación de una burguesía nacional, o por no haber establecido la relación entre la arquitectura moderna y el grado de industrialización o no considerar el proceso de globalización de la economía y sus secuelas; explica y está relacionado causalmente con las limitaciones que afectaron negativamente a los planteamientos teóricos necesarios para el estudio de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

Se ha determinado que existen limitaciones, cuando el logro de un objetivo se dificulta por topes externos a la realidad en estudio. Se ha visto que en mayor número la temática historiográfica sobre la arquitectura moderna se ha focalizado en el objeto arquitectónico y planteado frecuentemente su análisis en el marco de los estilos arquitectónicos. Es decir, un análisis de la arquitectura centrada en el objeto por sí mismo, sin tomar en cuenta las condiciones en las que se hace la arquitectura, como es la organización social del trabajo, el grado de industrialización del país y por ende, el sector construcción que involucra actores, agentes, demanda, oferta, y características del mercado en el cual se produce, incluyendo los aspectos simbólicos. Sobre este último aspecto intervienen las influencias culturales, producto de la globalización de la cultura o cultura de masas y la influencia de los medios masivos de comunicación social.

Según la teoría historiográfica, se plantean períodos de estudio que permitan un adecuado tratamiento de los datos y variables. En la historiografía peruana de la arquitectura, en cambio, los períodos de estudio se pueden describir según generaciones.

La generación formativa, ha girado en torno a la época prehispánica, colonial y republicana (Velarde y Harth-Terré). La generación de la consolidación profesional, intervino con cuatro formas de historia: la crónica (Belaúnde); la historia de las ideas (Miró Quesada); la historia de los estilos (García Bryce); y la historia de las vidas y obras (Bentín y Gutiérrez). La periodización en este sentido se tornó más compleja, aunque la más amplia, como la de García Bryce, se mantuvo para grandes períodos (Virreinato y República). En la historia de las vidas y obras, la periodización corrió paralela a la producción profesional del arquitecto. La generación del debate social planteó una historiografía de carácter puntual. El tema prevalecía sobre los estilos del período. La periodización aparece desde: 1) la germinación de la arquitectura moderna (Villamón); 2) el estudio del estilo neocolonial (Rodríguez Cobos y Ortiz de Zevallos); 3) las ideas (Belaúnde Martínez y Ludeña); 4) los estilos en América Latina (Cuadra); 5) la crónica (Beingolea); y 6) la vida y obras (Jara). El caso particular de Ludeña, es que relaciona los sistemas de producción social con las ideas en arquitectura (políticas de Estado, formación de la burguesía nacional y grado de industrialización). La generación de la dispersión conceptual por su parte, tiene tres exponentes que delimitan expresamente su período de estudio: Ruiz Blanco, Álvarez, y Mejía. Dentro de este lapso establecen subperíodos. En la historia de las vidas y obras, se tiene en Solari y Jiménez y Santiváñez, dos claros ejemplos. González trabaja con ideas sobre modernidad en arquitectura y Doblado usando la crónica como recurso presenta una serie de entrevistas a algunos arquitectos que han destacado en la labor proyectual. Martuccelli, establece tres períodos o etapas que relaciona con la situación socio-histórica. En esta última generación se observa un trabajo más variado en el uso de la teoría y el método historiográfico.

En síntesis, las limitaciones de los planteamientos teóricos se han ido superando en la historiografía de la arquitectura peruana y ello se ha hecho notorio en los trabajos que se han analizado y que se ha descrito líneas arriba. Además, los planteamientos teóricos se han enriquecido con la incursión de arquitectos en investigaciones pluridisciplinarias, como las realizadas por Santiago Agurto, Carlos Williams, José Canziani y Enrique Guzmán. La influencia de la Escuela de los Annales, la especialización en el oficio de la historia y el ordenamiento de archivos, han sido un acicate para buscar nuevas formas y métodos en la historiografía de la arquitectura en el Perú.

5.1.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 1

El resultado de la contrastación de la subhipótesis A y las apreciaciones resultantes del análisis, que como premisas han servido para contrastarla, dan base o fundamento para formular la conclusión parcial 1 de esta investigación, con el siguiente resultado:

Está probado que la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú, en sus inicios ha sido monotemática y se ha desarrollado en el marco de una visión puro visibilista de la historia del arte, sin tomar en cuenta las especiales características de su entorno físico y situación de la sociedad peruana.

Sociedad, que no ha tenido un proceso de desarrollo económico con cierto grado de autonomía, que le permita plantear una propuesta arquitectónica vinculada a las reales necesidades del país, en cuyo territorio además se encuentra una variedad de pisos ecológicos, que determinan no solo el uso de ciertos materiales, sino que también demandan espacios diferentes por las mismas condiciones climáticas y especialidad productiva, basada principalmente en la agricultura. Sin embargo, la historiografía de la arquitectura ha seguido un proceso evolutivo al paso de las generaciones, sobre todo con el aporte de otras disciplinas como la arqueología y la antropología, y de la misma historia.

En conclusión, no se debe interpretar el presente estudio como el resultado de una simple evaluación a la que se ha sometido la historiografía de la arquitectura moderna, ni mucho menos crear un paradigma de la historia de la arquitectura del Perú. Tampoco se podría decir que los avances de la historiografía de la arquitectura en el Perú son insignificantes o han carecido de importancia. La contribución de la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú al conocimiento universal ha sido muy importante y merece destacarse, como por ejemplo, las obras de Héctor Velarde, Manuel Cuadra y Martucceli, que han trascendido fronteras. Sin embargo, lo que se desprende del presente estudio es la necesidad de buscar algo más en sus fines, cual es la construcción de la identidad arquitectónica de la nación, un deseo muy moderno de la historia.

5.2 CONCLUSIÓN PARCIAL 2

5.2.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS B

En el subnumeral 2.3 se planteó la subhipótesis B, mediante el siguiente enunciado:

El hecho de no haber examinado exhaustivamente las fuentes de información o reducido la temática historiográfica, o usado desintegradamente la tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos de la arquitectura, o no haber tomado en cuenta las políticas de Estado o el proceso de globalización; está relacionado causalmente y explica las tendencias historiográficas fundadas en los diferentes planteamientos que algunos arquitectos propugnaron y aplicaron, a los que se han denominado discrepancias teóricas.

Se ha determinado que existen discrepancias teóricas cuando algunos conocen y propugnan la aplicación de una tendencia historiográfica A y otros hacen lo mismo con una tendencia historiográfica B. La discrepancia no está mal desde la perspectiva moderna, por ello existe la crítica. La crítica es necesaria para el desarrollo de la arquitectura. Además, es una idea comúnmente aceptada que no se puede aspirar a un mundo globalmente homogéneo, sería una utopía. Las tendencias historiográficas son necesarias en la búsqueda de una verdad histórica. El problema no es que existan discrepancias teóricas, el problema es que se pretenda imponer una tendencia historiográfica sobre otra, sin tomar en cuenta la diversidad de pensamiento. En el Perú republicano, un estado *criollo* ha impuesto a la nación sus valores y signos en la esfera de lo simbólico. La arquitectura es un símbolo, un signo. En consecuencia, se impuso una forma arquitectural y un pensamiento arquitectónico a toda la nación. Sin embargo, existen otras culturas con diferentes visiones del mundo, que ancestralmente practican una ocupación del espacio geoeconómico y han hecho una arquitectura adaptada al medio ambiente que es preciso estudiar y respetar. A esto se suma el problema del centralismo limeño, que ha contribuido a consolidar el predominio político y económico de la faja costera sobre el resto del territorio nacional, situación que en el campo de lo simbólico podría llevar a la nación peruana a su reducción y desaparición en el tiempo. La arquitectura estaría llamada a desempeñar un papel importante en la consolidación de la identidad nacional y revertir esa tendencia negativa.

En cuanto a las fuentes de información en la historia de la arquitectura moderna en el Perú, recurrir a ellas ha tenido sus matices. Los edificios modernos existen y algunos archivos se encuentran disponibles en los municipios, registros públicos, Archivo General de la Nación y, con más suerte, hasta los propios arquitectos proyectistas pueden dar su testimonio.

La generación formativa (Velarde y Harth-Terré), por su contemporaneidad con la arquitectura moderna ha basado su análisis en su propio testimonio. Lo mismo se podría decir de la generación de la consolidación profesional (Belaúnde, Miró Quesada, García Bryce, Bentín y Gutiérrez). Por su parte la generación del debate social introdujo nuevas variables y conceptos en la historiografía, como sociedad y modernidad (Villamón, Rodríguez Cobos, Ortiz de Zevallos, Belaúnde Martínez, Jara, Cuadra, Beíngolea y Ludeña); amplió la temática historiográfica y trabajó conjuntamente tipologías, estilos, aspectos constructivos y políticas de Estado, siendo la modernidad una variable obligatoria en sus tratados, aunque el subtema de la globalización todavía fuera incipiente. La generación de la dispersión conceptual, tiene exponentes que demuestran un oficio mejorado en el tratamiento de las fuentes primarias y planteamientos teóricos (Ruiz Blanco, Álvarez, Martuccelli y Mejía) así como de los archivos personales de arquitectos (Solari, Jiménez y Santiváñez). Incorporan temas novedosos y el análisis de la tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos en forma integrada.

Todos estos factores, aunados al entorno temporal dieron lugar a diferentes planteamientos teóricos entre generaciones, que llevaron por diferentes caminos a las metodologías historiográficas, produciéndose tendencias que los arquitectos plantearon de modo diferente, incluso dentro de su propia generación. Aunque no se suscitaban polémicas apasionadas dentro de una misma generación, sí las hubo entre generaciones, como en el caso de la generación de la consolidación profesional y la generación formativa, debido entre otras causas a la introducción del movimiento moderno.

La temática historiográfica en arquitectura no ha evolucionado en la misma dimensión de la historia total. La historia de la arquitectura ha preferido acercarse a la historia del arte, tanto en su metodología como en su temática y en sus aspectos teóricos. Y de la historia del arte ha preferido el camino de los estilos o el de la “vida de los artistas”. También la historiografía de la arquitectura se ha centrado en una invariante o estilo, algunas veces relacionado a una época de la escena nacional, por ejemplo el *neocolonial* que fue el estilo oficial de la nación peruana. Los últimos años han visto una evolución; Elio Martuccelli, Syra Álvarez, Manuel Ruiz y Víctor Ticona han trabajado formatos diferentes. También Ramón Gutiérrez ha realizado una variante al estudio de la “vida de los artistas” en su obra sobre Héctor Velarde, donde combina el estudio “de la vida y obras” con un análisis en base a conceptos como *modernidad y tradición* en la arquitectura.

Tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos son tratados en menor medida sin que por ello dejen de ser importantes. En lo que respecta a la tipología, quizás por las duras críticas del pensamiento moderno a los planteamientos de Saverio Muratori en la reconstrucción de las ciudades europeas. Sin embargo, la vivienda, los cines e iglesias han sido las tipologías preferidas en la historiografía de la arquitectura moderna.

Las políticas de Estado y el proceso de globalización han influido en las tendencias historiográficas; las primeras, por no propiciar un mercado ampliado de la arquitectura y el segundo, por la influencia de planteamientos teóricos exógenos producidos en otras condiciones e introducidos en el ámbito nacional a través de los medios de comunicación de masas. De haber existido un mercado ampliado de la arquitectura en el Perú, la crítica arquitectónica hubiera sido una actividad más corriente y el mismo hecho de competir en el mercado, hubiese producido una mayor actividad en las formas de abordar la historiografía. Esto a su vez, hubiese permitido un mayor debate acerca de la arquitectura y la ampliación de este debate al interior del país.

América Latina y particularmente el Perú, ha sido receptor de un conjunto de planteamientos historiográficos no necesariamente concordantes, sino más bien opuestos conceptualmente. Esta variedad de planteamientos ha permitido la aparición de varias tendencias al enfrentar un problema historiográfico, que como es natural ha llevado a la adopción de diferentes formas de trabajo, tanto en la investigación como en la difusión de resultados. Además, la situación generacional también ha contribuido a distinguir diferentes tendencias incluso dentro del mismo tipo de historiografía. Es el caso de las hagiografías, donde Bentín, Jiménez y Santiváñez, Solari y Gutiérrez plantean desde ángulos diferentes, las historias sobre los arquitectos y sus obras. De otro lado, nuevos hallazgos han cambiado la percepción de ciertos paradigmas, como es el caso de Manuel Ruiz, quien sostiene que desde los primeros años de la República ya se comenzaba a pensar sobre la vivienda de obreros, frente a la idea generalizada en el medio académico, que la arquitectura moderna recién introdujo el tema de la vivienda popular.

Las discrepancias teóricas más notorias se dieron en relación al objeto de estudio de la historia de la arquitectura. De un lado, quienes sostenían que era el *edificio* y de otro lado, quienes comprendían que el objeto de estudio trascendía el mero concepto de *edificio*. Esta discrepancia es vigente y se traslada a la comprensión del concepto de *arquitectura*; lo que para unos es abstracta y se desliga de los referentes

sociales, económicos y políticos, para otros es trascendente la participación de actores, procesos e imaginarios.

5.2.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 2

El resultado de la contrastación de la subhipótesis B y las apreciaciones resultantes del análisis, que como premisas han servido para contrastarla, nos dan base o fundamento para formular la conclusión parcial 2 de esta investigación, con el siguiente resultado:

Está probado que hubo discrepancias teóricas que explican las diferentes tendencias historiográficas. La discrepancia más importante se da acerca del concepto de arquitectura, como ente abstracto o como producto social. Otra discrepancia, se da acerca del año cero en la historia de la arquitectura peruana: Si es prehispánico o si es colonial, si es autóctono o es mestizo. El tratamiento historiográfico, a veces superficial de los referentes arquitectónicos pre-hispánicos hace pensar en un origen colonial, aunque es cada vez más corriente ver contribuciones desde la arqueología sobre el urbanismo andino y su organización social.

Las discrepancias teóricas, producto de las diferentes formas de ver el mundo en el espacio y en el tiempo, serían un valioso aporte para el fortalecimiento de la identidad nacional, tan diversa y original. Entendiéndose el enunciado y fortalecimiento de la identidad nacional, como paso necesario para la existencia, permanencia y proyección del Perú como nación. Lo que lleva a pensar que el tema de la historiografía de la arquitectura, como el de la historia en general, es de interés nacional.

5.3 CONCLUSIÓN PARCIAL 3

5.3.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS C

En el subnumeral 2.3 se planteó la subhipótesis C, mediante el siguiente enunciado:

El hecho de no haber tomado en cuenta la variedad de la temática historiográfica, o el haber incidido principalmente en una actitud purosibilista traducida en los estudios de los estilos arquitectónicos, o no haber tomado en cuenta el proceso de formación del capitalismo en el Perú ó el proceso de globalización; explica y está relacionado causalmente con las distorsiones que afectan negativamente los métodos que se han venido usando en el estudio de la historia de la arquitectura en el Perú.

Se entiende como distorsiones cuando el logro de un objetivo metodológico se dificulta porque, consciente o inconscientemente, el responsable de entender y transmitirlo, no lo ha entendido bien o lo ha transmitido mal.

La arquitectura es una actividad humana innata, y el modo como se practica en la actualidad en el Perú, ha sido traída del Occidente Europeo a través del movimiento moderno y de la escuela de la Bauhaus, y como tal, los métodos de hacer su historiografía también han sido importados y en muchos casos solo transplantados. La realidad europea ha sido y es distinta a la realidad latinoamericana y por ende a la peruana, por ello algunos arquitectos, como Waisman en Argentina, han planteado la ilegitimidad de aplicar en Latinoamérica los mismos métodos que se aplican para la arquitectura europea. Se entiende distinta la realidad europea por los diferentes modos de modernización y los propios antecedentes culturales.

Del estudio se desprende que la generación formativa (Velarde y Harth-Terré) siguió los planteamientos y métodos de Fletcher y Winckelmann. La generación de la consolidación tuvo una posición más variada, con referentes como Tedeschi, Pevsner y Argan (García Bryce); Schopenhauer y Kant (Miró Quesada); y Vasari (Bentín y Gutiérrez). La generación del debate social asimila el enfoque antropológico del uso del espacio (Rodríguez Cobos), la historia operativa de Pevsner en su versión contestataria (Ortiz de Zevallos), la historiografía y el enfoque marxista de Hadjinicolaou (Jara) y Acha (Ludeña). También los esfuerzos por comprender la modernidad a partir de la filosofía de Sobrevilla (Belaúnde Martínez), la condición latinoamericana y nacionalista (Cuadra) y los principios de la historiografía de la arquitectura de Zevi (Beingolea). La generación de la dispersión conceptual vio también modelos en Tafuri (Martuccelli), Spiro Kostof (Álvarez), Vasari (Solari, Jiménez y Santiváñez). También los modelos más cercanos a la realidad local se vieron en Segre y Gutiérrez (Ruiz Blanco), y Martuccelli y Bedoya (Mejía). Se dejó de lado la intriga que hubo para justificar el movimiento moderno (la historia operativa) o la sucesión ordenada de estilos, porque en el Perú los estilos de la arquitectura occidental no fueron sincrónicos con la realidad nacional.

5.3.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 3

El resultado de la contrastación de la subhipótesis C y las apreciaciones resultantes del análisis, que como premisas han servido para contrastarla, dan base o fundamento para formular la conclusión parcial 3 de esta investigación, con el siguiente resultado:

Está probado que hubo distorsiones que afectaron negativamente los métodos que se han venido usando en el estudio de la historia de la arquitectura en el Perú, sobre todo en las primeras generaciones. Aunque en la generación de la consolidación profesional subsiste el análisis estilístico o la historia de las vidas y obras, el primero de ellos ya no tiene el mismo peso y el segundo método ha sido replanteado en términos teóricos y metodológicos con nuevos conceptos como los de modernidad y tipología. La generación del debate social por su parte, marca la ruptura con los métodos tradicionales y la generación de la dispersión conceptual, sobre la base de nuevos descubrimientos históricos, plantea nuevas metodologías, aunque eclécticas, pero más cercanas a la realidad historiográfica de la arquitectura en el Perú.

5.4 CONCLUSIÓN PARCIAL 4

5.4.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS D

En el subnumeral 2.3 se planteó la subhipótesis D, mediante el siguiente enunciado:

El hecho de no haber tomado en cuenta las políticas de Estado, o la formación de una burguesía nacional, o no haber tomado en cuenta el grado de industrialización del país, o el proceso de globalización de la economía; explica y está relacionado causalmente con los empirismos aplicativos que afectaron en forma negativa a las técnicas historiográficas en el sentido que no fueron pertinentes para el análisis de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

Se entiende como “empirismo aplicativo” cuando se encuentra que una técnica historiográfica, que debería conocerse y aplicarse bien en una parte de la realidad concreta, los que la ejecutan no la conocen o la aplican mal.

Las técnicas historiográficas por su propia naturaleza responden a la metodología planteada. La clasificación de las técnicas historiográficas que hace Fernando Checa (1985) proporciona una visión completa sobre las metodologías historiográficas del arte y de la arquitectura en la modernidad. Tampoco se puede soslayar la relación estrecha, necesaria e insustituible que liga los elementos más importantes de una disciplina como son: la teoría, el método y las técnicas (Aróstegui, 2001).

En cuanto a las técnicas y según la clasificación de Aróstegui (2001), la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú se ha caracterizado por usar la observación documental, el análisis de contenido en cuanto técnica filológica, y en ciertos casos la historia oral (Álvarez, Bentín, Solari, Martuccelli y Mejía).

Los empirismos aplicativos han surgido del poco interés por parte del Estado (mediante las políticas educativas) en fomentar la investigación historiográfica de la arquitectura en el espacio académico, medio natural por excelencia. Por ejemplo, hasta la fecha no se refleja en las políticas de ciencia y tecnología, un interés por los temas que estudien los alcances de lo simbólico en la arquitectura. Históricamente, las políticas de Estado, tampoco han sido orientadas en atender los requerimientos de los repositorios oficiales de la edificación moderna. Si no fuera por los esfuerzos aislados de universidades o centros de investigación, que han ordenado el acervo documental, lo que ha llegado a la mesa de trabajo de los historiadores de la arquitectura moderna, ha ido mejorando con el paso del tiempo. Esta mejora progresiva ha permitido una mejor disposición de los documentos necesarios para la investigación historiográfica.

Las variables restantes del marco referencial, que enfocan el problema de los *empirismos aplicativos*, como son: la formación de una burguesía nacional, el grado de industrialización y el proceso de globalización de la economía, están relacionadas a la sociedad y a la modernidad. El hecho que el país alcanzara solo una modernización en ciertos sectores de la sociedad y del aparato productivo, y que de cierta forma se eludiera estudiar el proceso de desarrollo socio económico nacional vinculado al desarrollo de la arquitectura, generó un conocimiento superficial, un vacío teórico, que no explicó en su momento la situación de la arquitectura moderna en el Perú. Esta elusión no fue gratuita, sino una estrategia de la burguesía industrial ó élite dominante nacional, que no llegó a ser moderna sino pseudo moderna y que manipuló las bases de la arquitectura, para perpetuar su dominio en la esfera de lo simbólico.

5.4.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 4

El resultado de la contrastación de la subhipótesis D y las apreciaciones resultantes del análisis, que como premisas han servido para contrastarla, dan base o fundamento para formular la conclusión parcial 4 de esta investigación, con el siguiente resultado:

Está probado que hubo empirismos aplicativos que afectaron en forma negativa la aplicación de técnicas historiográficas, porque estas fueron diseñadas para la historia de sociedades en distinto grado de modernización (europea principalmente), cuyas características son diferentes a la sociedad peruana, es decir, las técnicas historiográficas no fueron pertinentes para el análisis de la historia de la arquitectura moderna en el Perú. Sin embargo, estos empirismos aplicativos se fueron superando a partir de la generación de la reocupación por el debate social.

5.5 CONCLUSIÓN PARCIAL 5

5.5.1 CONTRASTACIÓN DE LA SUBHIPÓTESIS E

En el subnumeral 2.3 se planteó la subhipótesis E, mediante el siguiente enunciado:

Las deficiencias en el estudio de la historia de la arquitectura moderna en el Perú debidas al análisis predominante de los estilos arquitectónicos, o a no involucrar a los gremios relacionados, o políticas de Estado, o formación de una burguesía nacional, o no haber tenido en cuenta el grado de industrialización del país, o el proceso de globalización de la economía; afectaron negativamente los métodos usados hasta la fecha.

Se entiende por deficiencias, cuando el logro de un objetivo se dificulta por fallas o errores al hacer lo necesario para lograrlo.

Siguiendo la clasificación de Fernando Checa (1985), los métodos historiográficos van desde el sistema vasariano (Vasari) hasta el análisis semiótico de Umberto Eco. Estos métodos están a disposición de la historiografía de la arquitectura como modas o tendencias, adaptables en algunos casos a los temas en estudio. Se podría decir, que como tendencias aparecen y desaparecen según las circunstancias.

Se ha visto en el desarrollo del presente estudio, que las generaciones no han estado exentas de la costumbre de usar los métodos en vigencia. La generación formativa, ha buscado cimentar la conciencia nacional sobre un Estado nación basado en la identidad *criolla*. El arquitecto José García Bryce, destacado representante de la generación de la consolidación profesional, con profundo conocimiento ha tratado el tema estilístico de la arquitectura colonial y republicana. Luis Miró Quesada, ha trabajado intensamente el tema de la modernidad arquitectónica, con el propósito de introducir el espíritu del capitalismo en la conciencia nacional, representando de cierta manera, los intereses de una clase social ligada a la burguesía urbano industrial. La generación del debate social, introdujo en el medio local ideas y métodos de análisis derivados de los cambios provocados en mayo de 1968 y circulantes en el mundo académico, que sirvieron para el estudio de la historia de la arquitectura. Finalmente, la generación de la dispersión conceptual, ha tenido la oportunidad de asistir a la renovación de los métodos historiográficos en un momento de perplejidad frente a la nueva situación de los paradigmas socioculturales.

No estaría mal, que las ideas que circulan sobre la historia en los medios académicos del mundo se apliquen al análisis historiográfico peruano. Pertenecen a una corriente de opinión generalizada, en un mundo globalizado. Lo que sucede es que, hay intereses ideológicos (ideologías en imágenes) detrás de cada corriente metodológica, que es preciso identificar para desentrañar el mensaje que traen y aplicar adecuadamente a la realidad nacional. La arquitectura en su lado simbólico, dice algo más que sus materiales que la componen, y en esta perspectiva se usa para identificar o justificar una proposición o pretensión política, social o económica. Es por sí misma, la representación de una forma de ver el mundo. Se ha visto a lo largo de este estudio, que los historiadores de la modernidad fueron esencialmente “operativos”, es decir, plantearon una historia de la arquitectura moderna para justificar los valores de aquella arquitectura. En este orden de ideas, el error es que no se desentrañe lo más recóndito de los métodos usados para aplicarlos adecuadamente. Y este error tiene que ver con todo el entorno que rodea a la producción arquitectónica: gremios, políticas de Estado, burguesía nacional, industrialización y globalización de la economía peruana.

5.5.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN PARCIAL 5

El resultado de la contrastación de la subhipótesis E, y las apreciaciones resultantes del análisis, que como premisas han servido para contrastarla, dan base o fundamento para formular la conclusión parcial 4 de esta investigación, con el siguiente resultado:

Está probado que las deficiencias en el estudio de la arquitectura moderna en el Perú, como el análisis crítico de las metodologías historiográficas y sus implicancias ideológicas, afectaron negativamente los métodos usados.

5.6 CONCLUSIÓN GENERAL

5.6.1 CONTRASTACIÓN DE LA HIPÓTESIS GLOBAL

En el subnumeral 2.3 se planteó la hipótesis global, mediante el siguiente enunciado:

La historia de la arquitectura moderna en el Perú adoleció de limitaciones, discrepancias teóricas, distorsiones, empirismos aplicativos y deficiencias que afectaron el desarrollo de la historiografía moderna; por desconocer la formación del capitalismo en el Perú, el grado de industrialización y el proceso de globalización de la economía, o por no considerar en su análisis variables de la sociedad tales como los gremios relacionados, las políticas de Estado y la formación de una burguesía nacional o por no considerar en forma concurrente la tipología, estilos arquitectónicos y aspectos constructivos o por no emplear criterios adecuados de la historia de la arquitectura como los períodos de estudio, las fuentes de información y la temática historiográfica.

Enunciar un título para un estudio, como *la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú*, dice mucho respecto al conjunto compuesto por la *historiografía* sobre el objeto *arquitectura moderna en el Perú*. Como se aprecia a lo largo del presente estudio, en los primeros años de modernidad arquitectónica, la producción historiográfica de la arquitectura moderna no fué muy extensa, salvo en Lima y ciudades importantes del interior del país como Arequipa, Trujillo, Piura, Tacna, Chiclayo y Cusco, por una razón muy simple, cual es, la débil apropiación de los principios teóricos de la arquitectura moderna en las ciudades del interior del país. Los proyectistas eran muchas veces arquitectos que ejercían su oficio en Lima y viajaban al interior por encargos expresos, aparentemente no había la necesidad de hacer una historia sobre la arquitectura local. Con la aparición de facultades de arquitectura en provincias, esta tendencia se inclinó hacia el estudio de la arquitectura local. Fue de esta manera que se iniciaron estudios puntuales de docentes que abrieron este campo de investigación, como los trabajos de Wiley Ludeña realizados sobre las haciendas agroindustriales de la costa norte o las investigaciones sobre locales industriales del siglo pasado realizados en la Facultad de Arquitectura de la UNI. Ya la revista *El Arquitecto Peruano* había dado cuenta en su oportunidad, de la construcción de la ciudad planificada de Talara, posteriormente estudiada a nivel sociológico por Edith Aranda. En esta misma línea está por ejemplo, la tesis de Darcy Gutiérrez Pinto sobre la arquitectura de Eiffel en el sur peruano, específicamente en Arequipa, Tacna y la antigua provincia peruana de Arica. Con la publicación de Gutiérrez Pinto por parte del Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (INIFUA) se empezaría a llenar un gran vacío sobre este tema.

Pero, la carencia también responde al excesivo protagonismo de Lima, la ciudad capital, sobre las otras ciudades del país, tanto en el aspecto económico como en el aspecto demográfico, social y político. Mientras en la arquitectura colonial hubo auténticas representaciones regionales, sobre todo en la arquitectura religiosa; durante la República y los dos movimientos de modernización que atendió el Perú en el siglo XX, Lima concentró los ideales del movimiento moderno tanto en el aspecto formal, constructivo, político, así como en el aspecto teórico e histórico, seguido tiempo después por ciudades como Arequipa y Trujillo. Consecuentemente, se puede concluir que la historiografía de la arquitectura moderna en Lima, representa la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú debido a su centralidad y por reunir procesos claves en el desarrollo de la modernidad, como el proceso de industrialización por sustitución de importaciones, las migraciones poblacionales más intensas y los procesos sociales de modernización urbana, sobre todo en el período que se viene trabajando, aún cuando esta tendencia está cambiando últimamente.

Hecho este deslinde, necesario por cierto, se ha visto que la historiografía de la arquitectura moderna ha adolecido parcialmente de limitaciones, discrepancias teóricas, distorsiones, empirismos aplicativos y deficiencias, por dejar de lado *factores* como la *historia de la arquitectura*, la *arquitectura*, la *sociedad* y la *modernidad* en el Perú. Partiendo del hecho que toda manifestación cultural es producto de sus relaciones económicas y sociales, la causa de este problema ha sido, en primer lugar, la modernidad defectuosa que se da en el país, como consecuencia de sus relaciones económicas dependientes de otros países denominados “centrales”; y

por la ambigua percepción de un Estado nación seudo liberal basado en la ideología fundante de la República criolla, cuando la mayor parte de la población viene del ámbito rural donde se practican: 1) ancestrales modos de producción e intercambio; 2) diferentes lógicas de ocupación del territorio; y 3) singulares prácticas culturales.

5.6.2 ENUNCIADO DE LA CONCLUSIÓN GLOBAL

Esta probado que la historiografía de la arquitectura moderna en el Perú adoleció parcialmente de limitaciones en los planteamientos teóricos, discrepancias teóricas en las tendencias historiográficas, distorsiones en los métodos, empirismos aplicativos en las técnicas historiográficas y deficiencias en los procesos metodológicos, por desconocer la particular formación del capitalismo en el Perú, el grado de industrialización y el proceso de globalización de la economía, por no considerar en su análisis variables de la sociedad tales como los gremios relacionados, las políticas de Estado y la formación de la burguesía industrial en el Perú, y por no considerar en forma concurrente la tipología arquitectónica, los estilos arquitectónicos y los aspectos constructivos; y además, por no emplear criterios adecuados de la historia de la arquitectura tales como períodos de estudio, fuentes de información y temática historiográfica.

Sin embargo, es preciso destacar que hubo una evolución ascendente en sus planteamientos teóricos, tendencias historiográficas, métodos y técnicas, producto del mayor estudio, dedicación y especialización que le imprimieron sus autores, sobre todo, las generaciones preocupadas por el debate social y de la dispersión conceptual.

CAPÍTULO 6

RECOMENDACIONES

6.1 RECOMENDACIONES PARCIALES SOBRE NUEVOS CAMPOS DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ

6.1.1 RECOMENDACIÓN PARCIAL 1

Trabajar la construcción de la identidad arquitectónica de la nación, un deseo muy moderno de la historia, para dar una base conceptual al oficio arquitectónico en el Perú. Esa identidad puede tener sub-identidades o identidades regionales que deben conservarse sin ningún menoscabo.

6.1.2 RECOMENDACIÓN PARCIAL 2

Superar la controversia sobre el concepto de arquitectura como ente abstracto o producto social y proponer como año cero en la historia de la arquitectura peruana el período prehispánico.

6.1.3 RECOMENDACIÓN PARCIAL 3

Utilizar la variada gama de métodos historiográficos que se dispone en la actualidad y aplicarlos según el objeto y fines de la investigación histórica, previo análisis crítico.

6.1.4 RECOMENDACIÓN PARCIAL 4

Ampliar el espectro de las técnicas historiográficas, desde las cualitativas (observación documental, técnicas arqueológicas, técnicas filológicas y la investigación oral) hasta las cuantitativas (tabulación e indexación, estadísticas, análisis textual cuantificado y técnicas gráficas) y cuanti-cualitativas.

6.1.5 RECOMENDACIÓN PARCIAL 5

Utilizar, análisis crítico de por medio, la más amplia gama de métodos historiográficos disponibles, que ya han sido identificados por autores como Hadjinicolaou (1973), Argan (1974), Bauer (1976) y Checa (1985).

6.2 RECOMENDACIÓN GENERAL SOBRE NUEVOS CAMPOS DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ

Fortalecer la identidad nacional de la arquitectura peruana a partir de los resultados del análisis historiográfico, superando la controversia del concepto de arquitectura como ente abstracto o producto social.

Establecer el año cero de la arquitectura peruana en la época pre-inca, período en el cual surgieron las primeras civilizaciones organizadas en el territorio nacional.

Utilizar los métodos y técnicas historiográficas disponibles, tomando en cuenta la particular situación y naturaleza de la historia de la arquitectura moderna en el Perú.

CAPÍTULO 7

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (2012). *El sistema de producción* (Vol. 1). México D. F., México: Editorial Trillas.
- Agrupación Espacio. (1947, 15 de mayo). Expresión de Principios de la “Agrupación Espacio”. *El Comercio*.
- Alexander, A. (1934). El Museo de la Casa Higiénica. *Informaciones y Memorias*, XXXV(3), 122-128.
- Alvarez Lloveras, G. (2008). Humboldt y la situación sociopolítica de la Nueva España. *Trabajadores*, (64), 29-33.
- Álvarez, S. (2006). *La Formación en Arquitectura en el Perú: Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Álvarez, S. (2008). Hacia la consolidación del campo profesional del Arquitecto: El aporte de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1937-1962. *Investigaciones en ciudad y arquitectura*, 1(1), 35-45.
- Anacronismo. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de noviembre del 2012, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Anacronismo&oldid=60877698>
- Antrobus, P. (1997). *Peruvian art of the Patria Nueva, 1919-1930*. Essex, Inglaterra: University of Essex.
- AOZ Arquitectos y Urbanistas EIRL. (s.f.). *Documento de Presentación de la Empresa*. Lima, Perú.
- Aranda Dioses, E. (1998). *Del proyecto urbano moderno a la imagen trizada: Talara 1950-1990*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Ingeniería.
- Arango, S. (2005). Historiografía Latinoamericana Reciente. *Pensamiento y propuestas: 20 años del SAL*. XI Seminario de Arquitectura Latinoamericana llevado a cabo en Oaxtepec, México.
- Arévalo Chávez, G. J. (2002). *La arquitectura, la ciudad y el territorio: Pensamiento en "El Arquitecto Peruano" 1937-1942* (Monografía). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Arguedas, J. (1966). *Dioses y Hombres de Huarochirí: Narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arias, D., Chaves, A., Guarín, L., Vallejo, A., Gómez, J. & Sierra, M. (2005). Aproximación a las formas contemporáneas de hacer historia de la arquitectura y la ciudad en América Latina. *Pensamiento y propuestas: 20 años del SAL*. XI Seminario de Arquitectura Latinoamericana llevado a cabo en Oaxtepec, México.
- Arnold, D. (2006a). Beyond a boundary: towards an architectural history of the non-east. *Rethinking Architectural Historiography*, 229-245.
- Arnold, D. (2006b). Preface. En D. Arnold, E. Altan Ergut y B. Turan Özkaya, *Rethinking Architectural Historiography* (pp. xv-xx). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Aróstegui, J. (2001). *La Investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona, España: Editorial Crítica S.L.
- Arroyo, E. (1995). ¿Fin de las utopías?. *Arquitectos*, (4), 52-53.
- Baca, M. (2012). Arquitectura Mexicana 2da mitad del Siglo XX. Primera parte [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://artearquitecturamartinbaca.blogspot.com/2012/05>
- Ballón, G. (1975). *Claudio Sabut, Arquitecto de Lima, Catálogo de Obras* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Bardi, G. (1927). Fomento Industrial. *Ciudad y Campo*, 4(29), 18-19.
- Barrenechea, C. (1985). *Centralismo y políticas para la descentralización productiva en el Perú*. Lima, Perú: Programa de Capacitación y Asistencia Técnica a las Corporaciones Departamentales de Desarrollo (PATCORDES).
- Basadre, J. (1947). *La multitud, la ciudad y el campo* (2da ed.). Lima, Perú: Editorial Huascarán.
- Basadre, J. (1994). *PERÚ: Problema y Posibilidad* (4ta ed.). Lima, Perú: Fundación Manuel J. Bustamente De La Fuente.
- Basadre, J. (1976, 23 de abril). Cuando los civiles tocaron las puertas de los cuarteles. *Oiga*, 4(629), 27-31.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid, España: Ediciones Sequitur.
- Bauman, Z. (2009). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, D. & Gasparini, P. (1977). *Panorámica de la arquitectura latino americana*. Barcelona, España: Editorial Blume.

- Beingolea, J. (1985, diciembre). Arquitectura Peruana y necesidad de historia. (J. Velásquez Savatti, Ed.) *habitar'85*, (2), 26-28.
- Beingolea, J. (1992, 30 de enero). La crítica Arquitectónica: Nuevos derroteros. *El Peruano*, 6-7.
- Beingolea, J. (1992). Crisis de la arquitectura y/o arquitectura de la crisis. En *Arquitectura limeña de hoy* (pp. 28-35). Lima, Perú.
- Beingolea, J. (1993a). Diálogo entre proyecto contemporáneo e historia. *Diseño de Espacios*, (1), 13-20.
- Beingolea, J. (1993b). La Arquitectura Latinoamericana. En Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (Ed.), *Arquitectura Latinoamericana* (pp. 5-8). Lima, Perú: UNI.
- Beingolea, J. (1997). 50 años de preguntas. *1/2 de Construcción*, (126), 25-26.
- Beingolea, J. (2003). ARQANDINA: El Portal Peruano de Arquitectura. Recuperado de <http://www.arqandina.com>
- Beingolea, J. (2010). 1910-2010: Un siglo de enseñanza de la arquitectura. *Exágono*, 2(9), 11-18.
- Beingolea, J. (2011, 28 de marzo). *CIEN*, (3), Lima, Perú.
- Belaúnde Martínez, P. (1988). La Arquitectura Moderna en el Perú y Le Corbusier. *dau: documentos de arquitectura y urbanismo*, 1(4), 69-101.
- Belaúnde Martínez, P. (1993a). Luis Barragán. En Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (Ed.), *Arquitectura Latinoamericana* (pp. 9-14). Lima, Perú: UNI.
- Belaúnde Martínez, P. (1993b). Rogelio Salmons. En Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (Ed.), *Arquitectura Latinoamericana* (pp. 31-34). Lima, Perú: UNI.
- Belaúnde Martínez, P. (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 137-163). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Belaúnde Martínez, P., Ruiz Blanco, M. & Seminario Stulpa, P. (2004). Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989). *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, (5), 112-138.
- Belaúnde Terry, F. (1937a). Expectativa. *El Arquitecto Peruano*, (2), 10.
- Belaúnde Terry, F. (1937b). Razón de Ser. *El Arquitecto Peruano*, (1), 8.
- Belaúnde Terry, F. (1948). La Ciudad Risueña. Significado y misión de la llamada "Unidad Vecinal N 3". *Turismo*, 13(143).
- Belaúnde Terry, F. (1964). Discurso declarando instalado el Colegio de Arquitectos del Perú. *El Arquitecto Peruano*, (312-313-314), 52-55.
- Belaúnde Terry, F. (1994). *La Conquista del Perú por los Peruanos* (3ra ed.). Lima, Perú: Editorial Minerva.
- Belaúnde Terry, F. (1995). Recuerdos de "El Arquitecto Peruano". En A. Zapata (Ed.), *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano* (pp. 123-135). Lima, Perú: Editorial Minerva.
- Belaúnde Terry, F. (2000). Palabras del Arquitecto Fernando Belaúnde Terry. *Actas del II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú* (pp. 287-290). Lima, Perú: Proyecto Historia UNI.
- Beneficencia Pública del Callao. Construcción de Casas Baratas. (1925, noviembre). *Ciudad y Campo*, (12), 8-9.
- Bentín Diez Canseco, J. (1985). El concreto en la expresión arquitectónica-experiencia local. En Asociación de Productores de Cemento (Ed.), *Coloquio sobre concreto arquitectónico* (pp. 23-26). Lima, Perú: ASOCEM.
- Bentín Diez Canseco, J. (1988). La Arquitectura de Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de Identidad Nacional. *DAU*, 1(4), 30-39.
- Bentín Diez Canseco, J. (1989). *Enrique Seoane Ros: Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima, Perú: Índice Editores Asociados S.A.
- Bentín Diez Canseco, J. (1993). Presentación. (L. Solari, Ed.) *Exposición de Talleres 1992 FAUA UNI* (p. 7). Lima, Perú: FAUA.
- Berman, M. (1989). Brindis por la modernidad. En N. Casullo (Comp.), *El debate modernidad - posmodernidad* (pp. 67-91). Buenos Aires, Argentina: Editorial Punto Sur Editores.
- Bonilla Di Tola, E. (2004). El Hombre es un ser de su tiempo... y de su lugar. *Arquitectos*, (17), 110-116.

- Bonilla, H. (1984). *Guano y burguesía en el Perú* (2da ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Boullée, É.-L. (1972). Ensayo sobre el arte. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, XXX(119), 243-267.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Ciudad de México, México: Editorial Grijalbo S.A.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bourricaud, F., Bravo Bresani, J., Favre, H., y Piel, J. (1971). *La oligarquía en el Perú* (2da ed.). Lima, Perú: Moncloa Campodónico Editores Asociados.
- Brack Egg, A. & Mendiola, C. (2010). *Ecología del Perú* (3ra ed.). Lima, Perú: Asociación Editorial Bruño.
- Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México D. F., México: Editorial Gustavo Gili.
- Bryce Echenique, A. (1999). *Un Mundo para Julius*. Bogotá, Colombia: PEISA.
- Bullrich, F. (1969). *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* (1ra ed. en español). Barcelona, España: Editorial Blume.
- Burga, M. & Flores Galindo, A. (1982). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima, Perú: Editorial Rikchay Perú.
- Burga, M. (2001). Lo andino en el Perú. *Quehacer*, (128), 64-68.
- Burke, P. (2003). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En *Formas de hacer historia* (J. Gil Aristu & F. Arribas, Trans.) (2 ed.). Madrid, España: Alianza Editorial S.A.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Bustamante y Rivero, J. L. (1972). *Una visión del Perú: Elogio de Arequipa*. Lima, Perú: P.L. Villanueva Editor.
- Caballero Romero, A. (2009). *Innovaciones en las guías metodológicas para los planes y tesis de maestría y doctorado* (2da ed.). Lima, Perú: Instituto Metodológico Alen Caro.
- Cabello Ortega, L. (2006). Urbanismo estatal en Lima Metropolitana: Las urbanizaciones populares 1955-1990. *urb[e]s revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, 3, 83-110.
- Cabello Ortega, L. (2007). *Urbanismo estatal y vivienda popular en Lima Metropolitana* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Caldas Torres, P. (2009). Variantes pintorescas el estilo inglés-limeño en la vivienda de Santa Beatriz, 1920-30. *Investigaciones en ciudad & arquitectura*, 2(1), 7-18.
- Calderón Cockburn, J. (2005). *La ciudad ilegal: Lima en el siglo XX*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cancino, H. (2003). Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX. *Sociedad y Discurso*, (3). Recuperado de <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Modernidad%20y%20pensamiento%20social%20latinoamericano.pdf>
- Cancino, H. (2009). El discurso del Indianismo: su crítica de la Modernidad y de la Globalización. *Utopías y globalización*. Recuperado de <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Indianismo%20y%20discurso.pdf>
- Caniggia, G. & Maffei, G. (1995). *Tipología de la Edificación: Estructura del Espacio Antrópico*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Cantera Montenegro, E., Martínez Álvarez, J., Ramos Medina, M. D. & Vidal Galache, F. (2012). *Tendencias historiográficas actuales Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Madrid, España: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Canziani Amico, J. (1989). *Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del Antiguo Perú*. Lima, Perú: Ediciones Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- Canziani Amico, J. (2009). *Ciudad y Territorio en los Andes: Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Caravedo, B. (1976). *Burguesía e industria en el Perú 1933-1945*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cárdenas, E. (2004). Teoría y Estrategias Historiográficas. *Con Criterio*, XXV(1), 7-11.
- Cardoso, C. y Pérez Brignoli, H. (1979). *Los métodos de la historia: Introducción a los problemas, métodos y técnicas de la historia demográfica, económica y social*. Barcelona, España: Editorial Crítica.

- Cardoso, C. (2000). *Introducción al trabajo de la investigación histórica* (5ta ed.). Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Carr, E. (2010). *¿Qué es la Historia?*. Barcelona, España: Ariel.
- Casado Quintanilla, B., Abad Varela, M., Alted Vigil, A., Cabrera Valdés, V., Guiral Pelegrín, C., Martín, J.L., . . . Tusell, J. (2001). *Tendencias historiográficas actuales*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Castillo Morán, M. Á. (1999). Fuentes históricas para el estudio del anarquismo en el Perú, 1890 - 1930. *Diálogos*, (1), 153-161.
- Castillo Ochoa, M. & Carranza Elguera, V. (2002). Tradición, Modernidad y Postmodernidad: Un debate permanente. En M. Castillo Ochoa & V. Carranza Elguera (Eds.), *Desencantados y fascinados. La postmodernidad desde el Perú* (pp. 7-23). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Castro Oyangueren, E. (1920). *Páginas olvidadas*. Lima, Perú: Editorial Cervantes.
- Casullo, N. (1999). La modernidad como autorreflexión. En N. Casullo, R. Forster & A. Kaufman, *Itinerarios de la modernidad* (pp. 9-22). Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ciucci, G. (1984). Riprogettare le storie. *Casabella*, (498-499), 109-111.
- Collins, P. (1977). *Los Ideales de la Arquitectura Moderna: su evolución, 1750-1950*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Comisión Nacional por la Segunda Reforma Universitaria. (2002). *Diagnóstico de la Universidad Peruana: Razones para una Nueva Reforma Universitaria* (Documento). Lima: Ministerio de Educación, Oficina de Coordinación Universitaria.
- Contreras, C. & Cueto, M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente* (4ta ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Contreras, C. (2004). *El aprendizaje del Capitalismo: Estudios de historia económica y social del Perú Republicano*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones.
- Convenio FAUA UNI & Fundación Ford. (1994). *Inventario del Patrimonio Monumental de Lima: Valles de Chillón, Rímac y Lurín*. Lima: Centro de Investigación del Patrimonio Documental, Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Cooper Llosa, F. (1967). Seminario sobre Situación de la Historiografía de la Arquitectura Latinoamericana. *Amaru*, (4), 88-90.
- Cooper Llosa, F. (1990). Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones. En J. C. Doblado (Ed.), *Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones* (pp. 71-77). Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- Cooper Llosa, F. (1993). Oscar Niemeyer. En Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (Ed.), *Arquitectura Latinoamericana* (pp. 27-30). Lima, Perú: UNI.
- Cooper Llosa, F. (2005). *Raíces y actualidad de la arquitectura contemporánea*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Córdova Valdivia, A. (1997). Testimonio de parte. *1/2 de Construcción*, (126), 31.
- Cotler, J. (2006). *Clases, estado y nación en el Perú* (3ra ed.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Crookshank, W. (1992). *Imagen de la Arquitectura del Velasquismo en el Contexto Monumentalista del Siglo XX* (Tesis de pregrado). Universidad Particular Ricardo Palma, Lima, Perú.
- Crookshank, W. (1999). Arquitectura del Poder: La década del '70. *Arquitextos*, (10), 34-38.
- Cruchaga Belaúnde, M. (1997). La Agrupación Espacio y los años universitarios. *1/2 de Construcción*, (126), 24.
- Cuadra, M. (1976). *Héctor Velarde Arquitecto* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Cuadra, M. (2010). *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Cultura de masas. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 24 de setiembre de 2011, de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Cultura_de_masas&oldid=50013994
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A.
- Checa Cremades, F., García Felguera, M. y Morán Turina, J. (1982). *Guía para el estudio de la historia del arte* (2da ed.). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

- Chicangana Bayona, Y. A. (2009). Debates de la historia cultural, conversación con el profesor Peter Burke. *Historia Crítica*, (37), 18-25.
- Choisy A. (1944). *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Víctor Leru.
- Dager Alva, J. (2009). *Historiografía y Nación en el Perú del Siglo XIX*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dammert Lira, A. (1985). *La familia Dammert en el Viejo y Nuevo Mundo*. Lima, Perú.
- Dammert Muelle, A. (1947). Bienestar Social, Ideal perseguido pero no logrado. *VI Congreso Panamericano de Arquitectos - Tema IV* (p. 2). Lima, Perú.
- Dammert Muelle, A. (1964a). *Boletín del Colegio de Arquitectos del Perú*, (1), 1.
- Dammert Muelle, A. (1964b). Discurso del Decano del Colegio, Arquitecto Alfredo Dammert Muelle, en la Sesión de Instalación de la Junta Directiva que Preside. Dio Dios al hombre un rostro vuelto hacia el cielo!. *El Arquitecto Peruano*, (312-313-314), 49-50.
- Dammert Muelle, A. (1973). Entrevista al Arquitecto Alfredo Dammert Muelle. En Valladares C. y Ventocilla E. (Eds.), *Para una Concepción de la Vivienda de Interés Social* (Tesis de Bachiller), Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Delhom, J. (2011, abril). El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930). *Society for Latin American Studies*. Congreso anual en University of Birmingham, Reino Unido.
- Demiurgo. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 11 de octubre de 2009, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Demiurgo&oldid=28166757>
- Descartes, R. (1998). *Discurso del método meditaciones metafísicas*. Madrid, España: Boreal.
- Dieterich Steffan, H. (2008). *Nueva guía para la investigación*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Diez-Canseco, J. (1934). *Duque*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Ercilla.
- Discurso de Angostura. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 23 de junio de 2014, de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Discurso_de_Angostura&oldid=75106350
- División del trabajo. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 16 de enero del 2012, de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Divisi%C3%B3n_del_trabajo&oldid=51135391
- Doblado Tosio, J. & Soracco Fulchi, G. (1989). *Introducción a la modernidad arquitectónica en el Perú* (Tesis pregrado). Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú.
- Doblado Tosio, J. C. (1987). Bases históricas para entender nuestra modernidad arquitectónica. *Vivienda*, (2), 27-31.
- Doblado Tosio, J. C. (1990a). *Arquitectura Peruana Contemporánea: Escritos y conversaciones*. Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- Doblado Tosio, J. C. (1990b). Conversaciones: Juvenal Baracco. En J. C. Doblado (Ed.), *Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones* (pp. 57-63). Lima, Perú: Arquidea Ediciones.
- Drinot, P. (s.d.). *Historiografía, Identidad Historiográfica y Conciencia histórica en el Perú*. Recuperado el 13 de enero de 2013, de <http://es.scribd.com/doc/60167041/Historiografía-Peruana-Paulo-Drinot>
- Durand, F. (2010). *La mano invisible en el Estado: Crítica a los neoliberales criollos*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Eco, U. (1994). *La estructura ausente: Introducción a la Semiótica* (5ta ed.). Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Eco, U. (1997). *Como se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura* (21va ed.). Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Edward T. Hall. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 19 de julio de 2009, de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Edward_T._Hall&oldid=22916885
- Eliás, N. (1989). *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (2da ed.). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Endopatía. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 17 de enero del 2019, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Endopat%C3%ADa>

- Espinoza Soriano, W. (2008). Economía política y doméstica del Tahuantinsuyo. En C. Contreras (Ed.), *Economía Prehispánica* (pp. 315-426). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Estela, M. (2001). *Perú: Ocho apuntes para el crecimiento con bienestar*. Lima, Perú: Banco Central de Reserva.
- Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. (1962). Un paso necesario. *Boletín ARQUITECTURA*, (1), 1-3.
- Fernand Braudel. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 11 de agosto de 2011, de http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Fernand_Braudel&oldid=440716186
- Fernández Cox, C. (1990). Hacia una modernidad apropiada: obstáculos y tareas internas. En A. Toca Fernández (Ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro* (pp. 71-93). Ciudad de México, México: Gustavo Gili.
- Figari, E. (1978). Indagando a la Agrupación Espacio. *Tramma*, (2), 36-44.
- Fletcher, B. (1961). *A history of architecture on the comparative method* (7th ed.). Nueva York, EE.UU.: Charles Scribner's Sons.
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas. Búsquedas en Arte y Diseño*, (3), 31-44.
- Flores García Rada, R. (1993). Práctica Proyectual / Ciudad y Realidad. En L. Solari (Ed.), *Exposición de Talleres 1992 FAUA UNI* (pp. 53-57). Lima, Perú: FAUA.
- Flores, M. (2016). La globalización como fenómeno político, económico y social. *ORBIS*, 12(34), 26-41. Maracaibo, Venezuela: Fundación Unamuno.
- Fontana, J. (1992). *La Historia después del fin de la historia*. Barcelona, España: Crítica.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (10ma ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Franchi, F. y Robalino, D. (1984). *Estudio contextual de los estilos Art-Deco y Buque en Lima* (Tesis de grado). Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú.
- Freire, A. (2010). *Modernização e Modernidade: Uma leitura sobre a Arquitetura Moderna de Campina Grande (1940-1970)* (Tesis posgrado). Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.
- Fuentes de la historia. (s.f.). En *Enciclopedia*. Recuperado el 13 de agosto del 2011, de http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Fuentes_de_la_Historia&oldid=543293
- Fukuyama, F. (1990). ¿El fin de la historia?. *Estudios Públicos*, (37), 5-31.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Función de la arquitectura moderna*. (1975). Navarra, España: SALVAT Editores.
- Fusco, R. (1992). *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- García Bryce, J. (1962). 150 años de Arquitectura Peruana. *Cultura Peruana*. (11), 39-51.
- García Bryce, J. (1982). La arquitectura en el Virreinato y la República. En J. Mejía Baca, *Historia del Perú: Procesos e Instituciones* (4ta ed.) (pp. 7-166). Lima, Perú: Editorial Juan Mejía Baca.
- García Bryce, J. (1987). Claudio Sahut. *HUACA*, (1), 62-66.
- García Bryce, J. (1990). Prólogo. En J. C. Doblado, *Arquitectura Peruana Contemporánea* (pp. 7-8). Lima, Perú: Arquitea Ediciones.
- García Bryce, J. (1997). Prólogo. En L. Jiménez y M. Santiváñez, *Rafael Marquina arquitecto*. (p. 9). Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- García Calderón, F. (1965). Carta de Francisco García Calderón. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1) (p. 93). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores S.A.
- García Calderón, F. (1981). *El Perú Contemporáneo*. Lima, Perú: Editorial Científica.
- García Canclini, N. (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu (Ed.), *Sociología y cultura*. (p. 5). México D.F., México: Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004). La globalización: objeto cultural no identificado. En R. Pajuelo, & P. Sandoval, *Globalización y diversidad cultural: una mirada desde América Latina* (pp. 89-117). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

- García-Bedoya Maguiña, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad* (1ra ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Gilbert, D. (1982). *La oligarquía peruana: historia de tres familias*. Lima, Perú: Editorial Horizonte.
- Giraldo Paredes, H. (2009). El Modelo Nomológico de la Explicación de Carl G. Hempel. *Entramado*, 5(1), 36-47.
- Globalización. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 17 de enero del 2019, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Globalizaci%C3%B3n>
- González Carré, E. & Del Pino-Díaz, F. (2013). *Aprender e instruir en los andes* (Vol. 1). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Derrama Magisterial.
- González Prada, M. (2019). Discurso en el Politeama. Recuperado de <https://www.voltairenet.org/article120667.html>
- González Quijano, Á. (1998). *El Alma, El Tiempo, Las Cosas: Reflexiones en torno a la Modernidad*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- González Quijano, Á. (2001). *El Sitio, El Cielo, Las Afueras: Tradición y Modernidad en América Latina*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- González Quijano, Á. (2008). *Breve historia de la Arquitectura Moderna*. Lima, Perú: Editorial Universitaria UNI.
- Gortari Rabiela, H. (1999). *El uso de los conceptos y métodos en la historiografía reciente*. México D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guevara Amasifuen, M. (2013). *El desafío de construir*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Gutiérrez, A. (2010). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *El sentido social del gusto* (pp. 9-18). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez, R. (1983). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Gutiérrez, R. (1998). *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Gutiérrez, R. (2002). *Héctor Velarde*. Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Guzmán García, E. (2013). *Llactas Incas (Ciudades Incas) Concepción del Planeamiento e interacción con el medio natural*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. (M. Jiménez, trad.). Madrid, España: Taurus Ediciones. (Obra original publicada en 1985).
- Hadjinicolaou, N. (1979). *Historia del arte y lucha de clases* (7ma ed.). México, D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Harth-Terré, E. (1927a). Dos Avenidas Necesarias para la Lima del Mañana. *Ciudad y Campo*, 4(27), 13.
- Harth-Terré, E. (1927b). Parques y Jardines de la Ciudad Moderna. *Ciudad y Campo*, 4(28) 4, 37-38.
- Harth-Terré, E. (1929). Arquitectura Industrial. *Boletín Fabril: Órgano de la Sociedad Nacional de Industrias*, 1(1), 13-16.
- Harth-Terré, E. (1931, 13 de marzo). Por una Nueva Arquitectura. *Claridad*, 4.
- Harth-Terré, E. (1935, 18 de enero). De frente al Porvenir: Lima del futuro. *La Crónica*, pp. 80-84.
- Harth-Terré, E. (1941). Arquitectura virreynal y arquitectura moderna. *El Arquitecto Peruano*, 5(42).
- Harth-Terré, E. (1944). Tendencias de la arquitectura en el Perú. *El Arquitecto Peruano*, (79).
- Harth-Terré, E. (1945). Análisis de una arquitectura peruana contemporánea. *El Arquitecto Peruano*, (92).
- Harth-Terré, E. (1947, 18 de junio). ESPACIO - A propósito de un manifiesto de principios arquitecturales. *El Comercio*, 8.
- Harth-Terré, E. (1963). Una historia de la arquitectura en el Perú. *El Arquitecto Peruano*, (306-307-308), 81-92.
- Haya de la Torre, V. R. (1986). *El Antiimperialismo y el APRA* (7ma ed.). Lima, Perú: Editorial Monterrico S.A.
- Hegel, G. W. (2001). *La Arquitectura*. Barcelona, España: Editorial Kairós S.A.
- Heller, A. (2005). *Teoría de la Historia* (2da ed.). Barcelona, España: Editorial Fontamara.

- Hellstern, M., Scott, G. & Garrison, S. (1998). *Writer's Manual The History Student*. Nueva Jersey, EE. UU.: Prentice Hall.
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C. & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la Investigación* (4ta ed.). México D. F., México: Mc Graw Hill.
- Historiografía. (s.f.). En *Enciclopedia*. Recuperado el 18 de noviembre de 2012, de <http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Historiograf%C3%ADa&oldid=582696>
- Hottois, G. (1999). *Historia de la Filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Huamán Bollo, M. & Ruiz Blanco, M. (1990). Las casas de obreros de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima (Tesis para optar el título de bachiller). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Idealismo. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 31 de diciembre de 2012, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Idealismo&oldid=62374382>
- Ideología. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 23 de setiembre de 2014, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ideolog%C3%ADa&oldid=76860548>
- Iggers, G. (2012). *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. (Iván Jaksic, trad.). Santiago de Chile, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Instituto de Educación Superior Tecnológico Público "José Pardo"*. (s.f.). Recuperado el 16 de Enero de 2013, de http://www.jpardo.edu.pe/index/id,40/c_name,historia/
- Jancsó, K. (2009). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro-Indígena* (Tesis de Doctorado). Universidad de Szeged, Szeged, Hungría.
- Jara Garay, J. (1991). *La historiografía arquitectural de José García Bryce: Una lectura crítica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Jara Garay, J. (1998). Comentarios a la "Declaración de Principios de Espacio". *Diseño de Espacios*, 78-81.
- Jara Garay, J. (2006a). *Historiografía del Arte y de la Arquitectura* [Separata]. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Sección de Posgrado y Segunda Especialización, Lima, Perú.
- Jara Garay, J. (2006b). *Interpretación y explicación en la Obra de Aby Warburg*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Jiménez Campos, V. & Santiviáñez Pimentel, M. (2005). *Rafael Marquina, Arquitecto*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Jiménez Campos, V. (2000). Rafael Marquina, profesor de arquitectura. *Actas del II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú* (pp. 204-208). Lima, Perú: UNI Proyecto Historia.
- Jiménez, F., Aguilar G. & Kapsoli J. (1998). *El desempeño de la industria peruana 1950-1995: del proteccionismo a la restauración liberal*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kahatt, S. (2004). Construcción y ausencia. *Arquitectos*, (17), 16-25.
- Kelleher Storey, W. (1999). *Writing History: A Guide for Students*. Nueva York, EE.UU.: Oxford University Press.
- Klarén, P. (2008). *Nación y sociedad en la Historia del Perú* (1ra ed.). Lima, Perú: Instituto de estudios Peruanos.
- Kruft, H.-W. (1990). *Historia de la teoría de la arquitectura: 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- La arquitectura como testimonio del poder. (1978, mayo). *Oiga*, (18), 12-14.
- La Infatigable Cooperación del señor Víctor Larco Herrera al Progreso de la Ciudad. (1924, 22 de noviembre). *Variaciones*, (873), 2901-2904.
- La rebelión de las masas. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 23 de mayo de 2012, de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=La_rebeli%C3%B3n_de_las_masas&oldid=54786134
- Leach, A. (2005). Choosing history: Tafuri, criticality and the limits of architecture. *The Journal of Architecture*, 10(3), 235-244.
- Ledgard, R. (1987). La ciudad moderna. *Margenes*, (2), 83-121.
- Ledgard, R. (1988). Arquitectura del poder: entre el Estado y la banca privada. *Margenes*, (4), 85-98.

- Ledgard, R. (1993). Sobre la utilidad de la historia y la teoría para la práctica del diseño. En L. Solari (Ed.), *Exposición de Talleres 1992 FAUA UNI* (pp. 41-43). Lima, Perú: FAUA.
- Ledgard, R. (1994). ¿Existe una arquitectura contemporánea?. *Diseño de Espacios*, (1), 4-5.
- Ledgard, R. (1996). La Arquitectura peruana en la encrucijada. En F. Cooper (Curador), *IV Bienal: Arte y Empresa*. Muestra organizada por COSAPI. Museo de Arte, Lima.
- Leguía Olivera, E. (2007). *Lima 1919-1930: La Lima de Leguía*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.
- León Frías, I. (2007). Un siglo de salas de cine en Lima: Lo que el tiempo se llevó y lo que trajo después. En V. Mejía Ticona, *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: Carpas, grandes salas y multicines* (pp. 8-11). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- León Távora, W. (2004). Indagaciones y aportes de la Agrupación Espacio a la Arquitectura Peruana. *Arquitextos*, (17), 103-109.
- Ley N° 1378. Ley de Accidentes de Trabajo. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 20 de enero de 1911.
- Ley N° 1378. Ley de Accidentes del Trabajo. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 1911.
- Ley N° 4126. Saneamiento de las treintidos ciudades que se indican y destinando rentas para ese objeto. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 12 de mayo de 1920.
- Ley N° 6968. Crean el Registro Especial de Ingenieros. Junta de Gobierno, Lima, Perú, 10 de diciembre de 1930.
- Ley N° 9140. Disponiendo que el Poder Ejecutivo proteja y estimule la industrialización en el país. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 14 de junio de 1940.
- Ley N° 10555. Nuevo Estatuto Universitario o Carta Constitutiva de la Universidad Peruana. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 24 de abril de 1946.
- Ley N° 10722. Ratificando y dando fuerza de ley al estatuto de la Corporación Nacional de la Vivienda. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 26 de noviembre de 1946.
- Ley N° 10723. Creando la ONPU y el Consejo Nacional de Urbanismo y elevando la alcabala de enajenaciones de los inmuebles rústicos y urbanos de Lima y Callao. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 26 de Noviembre de 1946.
- Ley N° 10723. Ley de Creación de la ONPU. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 1946.
- Ley N° 13270. Ley de Promoción Industrial. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 30 de noviembre de 1959.
- Ley N° 14220. Creando un sistema nacional de planificación del desarrollo económico y social del país. Junta de Gobierno, Lima, Perú, 19 de octubre de 1962.
- Ley N° 16053. Ley que autoriza a los colegios de Arquitectos del Perú y al colegio de Ingenieros del Perú para supervisar a los profesionales de Arquitectura e Ingeniería de la República. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 31 de enero de 1966.
- Ley N° 17437. Ley Orgánica de la Universidad Peruana que por disposiciones generales es el conjunto de todas las universidades del país, integradas en un sistema unitario que es fundamental para el desarrollo nacional y evitar dispersiones. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 18 de febrero de 1969.
- Ley N° 17716. Nueva Reforma Agraria. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 24 de junio de 1969.
- Ley N° 18350. Ley General de Industrias. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 27 de julio de 1970.
- Ley N° 18384. Ley de Comunidad Industrial. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 1 de setiembre de 1970.
- Ley N° 19326. Ley General de Educación. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 21 de marzo de 1972.
- Ley N° 23733. Ley Universitaria. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 9 de diciembre de 1983.
- Ley N° 28966. Ley que complementa el marco legal vigente referido al ejercicio profesional del arquitecto. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 12 de enero de 2007.
- Ley N° 28858. Ley que complementa la Ley N° 16053. Diario Oficial El Peruano, Lima, Perú, 13 de julio de 2006.
- Lipstadt, H. (2005). Celebrating the centenaries of Sir John Summerson and Henry-Rusell. *The Journal of Architecture*, 10(1), 43-61.
- Lituma Agüero, L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru*. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.

- Loayza Gutiérrez, J. (1934). Orientación Profesional: El Ingeniero Arquitecto. *Informaciones y Memorias*, XXXV(8), 326-329.
- López Odría, M. C. (2003). Presentación. En M. Ruiz Blanco, *Vivienda Colectiva Estatal en Latinoamérica 1930-1960* (pp. 5-6). Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- López Rangel, R. (1975). *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla.
- López Rangel, R. (2003). A grandes rasgos: reflexiones en torno a la construcción de una historia crítica de la arquitectura en México en el siglo XX. Recuperado de <https://www.google.com/search?q=A+grandes+rasgos%3A+reflexiones+en+torno+a+la+construcci%C3%B3n+de+una+historia+cr%C3%ADtica+de+la+arquitectura+en+M%C3%A9xico+en+el+siglo+XX&dq=A+grandes+rasgos%3A+reflexiones+en+torno+a+la+construcci%C3%B3n+de+una+historia+cr%C3%ADtica+de+la+arquitectura+en+M%C3%A9xico+en+el+siglo+XX&aq=chrome..69i57.1661j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- López Soria, J. (1970). Esquema teórico para la interpretación de la historia latinoamericana. *amaru: revista de artes y ciencias*, (13), 66-73.
- López Soria, J. (1972). *Ideología económica del "Mercurio Peruano"*. Lima, Perú: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- López Soria, J. (1988). Las lógicas de la modernidad. *HUACA*,(2), 4-9.
- López Soria, J. (1991). Tres entradas al debate sobre la modernidad. *Modernidad en los Andes* (pp. 37-59). Cusco: Centro Regional de Estudios Andinos 'Bartolomé de las Casas'.
- López Soria, J. (1997). Aproximaciones a la "Agrupación Espacio". *Medio de Construcción*, (126), 18-23.
- López Soria, J. (1999). Giddens y la radicalización de la modernidad. *Socialismo y Participación*, 97-110.
- López Soria, J. (2001). Adiós al discurso moderno en el Perú. *Hueso Húmero*, (39), 47-57.
- López Soria, J. (2002a). Apuntes para la historia de la formación técnica en el Perú. En M. Guerra Martinière, O. Holguín Callo & C. Gutiérrez Muñoz (Eds.), *Sobre el Perú: Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (1a ed., pp. 770-790). Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- López Soria, J. (2002b). Para pensar en la ciudad. *Hueso Húmero*, (41), 47-60.
- López Soria, J. (2003a). *La Sociedad de Ingenieros del Perú: Primera Década (1898-1908)*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- López Soria, J. (2003b). Para una filosofía de la ciudad. *ur[b]es. revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, (1), 13-28.
- López Soria, J. (2007). Todo construir es ya un habitar. *Puente*, 2(5), 2-7. Lima, Perú: Colegio de Ingenieros del Perú.
- López Soria, J. (2010). Derivas sobre Arquitectura. *Ciudad & ARQUITECTURA*, 3(1), 9-16.
- Ludeña Urquiza, W. & López Soria, J. (2000). La racionalidad ingeniero arquitectural. *Construyendo el Perú. Actas del I Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura "Ernesto Malinowski"* (pp. 223-231). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería Proyecto Historia-UNI.
- Ludeña Urquiza, W. (1978). Naturaleza y motivos de la arquitectura. *tramma*, 2(2), 45-51.
- Ludeña Urquiza, W. (1983). *Torres de San Borja o el Ocaso de la Urbanística*. Lima, Perú: Lluvia Editores.
- Ludeña Urquiza, W. (1988a, 2 de febrero). El Arquitecto Peruano: ¿Un profesional prescindible?. *La República*, p. 19.
- Ludeña Urquiza, W. (1988b, 21 de enero). El arquitecto Peruano: Poder, arquitectura y arquitectos. *La República*, p. 23.
- Ludeña Urquiza, W. (1991). Historia del pensamiento arquitectónico peruano contemporáneo. Tratados y ensayos. La idea de arquitectura. *CON/TEXTOS*, (1), 51-86.
- Ludeña Urquiza, W. (1997). *Ideas y Arquitectura en el Perú del Siglo XX*. Lima, Perú: Servicios Editoriales Múltiples.
- Ludeña Urquiza, W. (2001). Fernando Belaúnde Terry y los inicios del Urbanismo Moderno en el Perú. *Construyendo el Perú II. Actas del II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú* (pp. 245-286). Lima: Universidad Nacional de Ingeniería Proyecto Historia-UNI.

- Ludeña Urquiza, W. (2004). *Lima: Historia y urbanismo en cifras*. Lima, Perú: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento; Universidad Nacional de Ingeniería.
- Ludeña Urquiza, W. (2008). Patrimonio industrial en el Perú del siglo XX: ¿exotismo cultural o memoria sin memoria?. *Apuntes*, 21(1), 92-113.
- Lythgoe, E. (2009). Testimonio y atestación en la memoria, la historia, el olvido de Paul Ricoeur. *Intersticios. Filosofía, Arte y Religión*, (30), 53-73.
- Llewellyn, M. (2003). Polyvocalism and the public: 'doing' a critical historical geography of architecture. *AREA Institute of British Geographers*, 35(3), 264-270.
- Llosa Málaga, J. (1979). *Estructura económica, clases sociales y producción arquitectónica: Lima 1900-1930* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Macera, P. (1968). La Historia en el Perú: Ciencia e Ideología. *Amaru*, (6), 90-94.
- Maldonado, T. (1990). *El Futuro de la Modernidad*. Barcelona, España: Ediciones Júcar.
- Maldonado, T. (2004). *¿Es la arquitectura un texto?*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Maletta, H. (2009). *Epistemología Aplicada: Metodología y técnica de la producción científica*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.
- Malpica, C. (1967). *El mito de la ayuda exterior*. Lima, Perú: Ediciones Campodónico.
- Manrique, N. (2009). "¡Usted fue aprista!" *Bases para una historia crítica del APRA*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Manrique, N. (2013, 1 de enero). Liberalismo y pseudoliberalismo. *La República*, p. 5.
- Marías, J. (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- Mariátegui, J. C. (2008). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (2a ed.). Lima, Perú: Librería Editorial Minerva.
- Martínez Talledo, J. (2011). *Pautas de presentación y redacción para la Tesis de Maestría* [Oficio Circular N° 084-2011-1ER]. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Martuccelli Casanova, E. (1991a, 3 de abril). Centro y Periferia. ¿La cultura europea, es la cultura del mundo?. *El Peruano*, p. C/VIII.
- Martuccelli Casanova, E. (1991b, 13 de noviembre). El vértigo de la construcción. Una advertencia sobre el desarrollo. *El Peruano*, p. 7.
- Martuccelli Casanova, E. (1995a). Aproximaciones al Concepto de lo Moderno desde la Arquitectura. *Arquitectos*, (4), 34-41.
- Martuccelli Casanova, E. (1995b). La Modernidad Arquitectónica en la Lima de los Sesenta. *Arquitectos*, (5), 66-68.
- Martuccelli Casanova, E. (1999). Arquitectura en Lima. Tres décadas de un siglo. *Arquitectos*, (10), 39-48.
- Martuccelli Casanova, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Martuccelli Casanova, E. (2004). Cien años de ansiedad: Arquitectura Lima Siglo XX. *Arquitectos*, (17), 9-15.
- Martuccelli Casanova, E. (2007). Prólogo: la vida desde una butaca. En V. Mejía Ticona, *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines. 1897-2007* (pp. 12-15). Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Martuccelli Casanova, E. (2012). *Conversaciones con Adolfo Córdova*. Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Martuccelli Casanova, E. (s.f.). Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes*, 19(2), 256-273.
- Matos Mar, J. (2004). *Desborde popular y crisis del estado*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Matos Mar, J. (2012). *Perú: Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Mayo de 1968 en Francia. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 4 de junio del 2019, de https://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia
- Mc Evoy, C. (2004). *La Huella Republicana Liberal en el Perú, Manuel Pardo: Escritos fundamentales*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- McClintock, C. & Lowenthal, A. (Eds.). (1985). *El Gobierno Militar: una experiencia peruana, 1968-1980*. (M. Proaño, & R. Ávalos, trads.). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mejía Ticona, V. (2004). Entrando a un cine cerrado. *Arquitectos*, (17), 59-71.
- Mejía Ticona, V. (2007). *Ilusiones a Oscuras, Cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines 1897-2007*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Meneses Rivas, M. (1998). *La utopía urbana: el Movimiento de Pobladores en el Perú*. Lima, Perú: Editorial Brandon Enterprises.
- Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social - MINDES. (2009). *50 Años del Voto Femenino en el Perú: Historia y Realidad Actual* (2a ed.). Lima, Perú: Papelera Industrial y Derivados.
- Miró Quesada Garland, L. (1945). *Espacio en el Tiempo: La Arquitectura Moderna como Fenómeno Cultural*. Lima, Perú: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Miró Quesada Garland, L. (1964a). La Enseñanza de la Arquitectura en el Perú. En *La Arquitectura Peruana a través de los siglos* (p. 86). Lima, Perú: Publicaciones EMISA.
- Miró Quesada Garland, L. (1964b). Lima Contemporánea: Arquitectura 1964. En *La Arquitectura Peruana a través de los Siglos* (pp. 114-139). Lima, Perú: Publicaciones EMISA.
- Miró Quesada Garland, L. (1987). Inicios de la Arquitectura Moderna en Lima. *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, 1(2-3), 41-54.
- Miró Quesada Garland, L. (1994). *Solamente Opiniones*. Lima, Perú: Establecimiento Gráfico Amauta.
- Miró Quesada Garland, L. (s.f.). *Introducción a la Teoría del Diseño Arquitectónico*. Lima, Perú: Realizaciones Gráficas Especializadas.
- Miró Quesada Garland, L. (s.f.). Un Arquitecto y Una Obra. *Plaza Mayor*, (22), 38-39.
- Miró Quesada Sosa, A. (1965). Prólogo. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1, pp. 9-15). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Miró Quesada, R. (2011). *Lo andino no es lo peruano. Ensayos sobre la cultura peruana*. (R. Soto Sulca, Ed.). Junín, Perú: Universidad del Centro.
- Mohamad Rasdi, M. (2003). The Problem of Western Architectural Historiography: The Works of James Ferguson and Sir Banister Fletcher. *Historiography: The Colonial And Imperial Dimensions Of Architectural History In Asia – Its Implication To Contemporary Architectural Practices*. Congreso llevado a cabo en Universiti Teknologi Malaysia, Johor, Malaysia.
- Moneo, R. (1978). On typology. *Oppositions*, (13), 22-45.
- Montaner, J. (1999). *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (3ra ed.). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Montaner, J. (2000). *Arquitectura y Crítica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Montaner, J. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Montes Serrano, C. (2003). Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura: En el centenario de Rudolf Wittkower. *Revista de Arquitectura*, (5), 59-70.
- Murakami, Y. (2007). *Perú en la era del Chino: la política no institucionalizada y el pueblo en busca de un salvador*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Murra, J. (2009). *El Mundo Andino: Población, medio ambiente y economía*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Nicolini Iglesias, E. (1993). La enseñanza en la facultad, hoy. En L. Solari (Ed.), *Exposición de Talleres 1992 FAUA UNI* (pp. 29-31). Lima, Perú: FAUA.
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)* (G. Cano, trad.). Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Nomología. (s.f.). En *The free dictionary*. Recuperado el 17 de enero del 2019, de <http://es.thefreedictionary.com/nomolog%C3%Ada>
- Nomotética. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 17 de enero del 2019, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Nomot%C3%A9tica>

- Núñez Carvallo, O. & Smirnoff Bracamonte, V. (1993). La Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería y la Enseñanza del Diseño. En L. Solari (Ed.), *Exposición de Talleres 1992 FAUA UNI* (pp. 13-16). Lima, Perú: FAUA.
- Ocampo, J. (2008). Hirschman, la sustitución de importaciones y la teoría del desarrollo. En Facultad de Economía (Ed.), *Celebración de los 50 años de la publicación del libro "La estrategia del desarrollo económico" de Albert O. Hirschman*. Recuperado el 17 de marzo de 2019, de https://www.researchgate.net/publication/237715510_Hirschman_la_sustitucion_de_importaciones_y_la_teor%C3%ADa_del_desarrollo
- Oliart, P. (2004). Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En A. Panfichi & F. Portocarrero (Eds.), *Mundos Interiores: Lima 1850-1950* (pp. 261-288). Lima, Perú: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2002). *Cultura, comercio y globalización: preguntas y respuestas*. París, Francia: Ediciones UNESCO / CERLALC.
- Ortega y Gasset, J. (2010). *El Tema de Nuestro Tiempo* (3ra ed.). Madrid, España: Espasa Libros.
- Ortega y Gasset, J. (2019). *En torno a Galileo (Esquema de las crisis)*. Recuperado de <http://galeon.com/valdivia108/Orteagali.pdf>
- Ortega y Gasset, J. (1933). "La idea de la generación". En *Antología del Ensayo*. Recuperado el 2 de enero de 2011 de <https://www.ensayistas.org/antologia/XXE/ortega/ortega2.htm>
- Ortiz de Zevallos, A. (1979). Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano. *Apuntes*, (9), 87-110.
- Ortiz de Zevallos, A. (1981). Celebración de un Reconocimiento. *Debate*, (12), 89-91.
- Ortiz de Zevallos, A. (1983). La crítica. *Habitar*, 83, 35-36.
- Ortiz de Zevallos, A. (1986). Reflexiones Polémicas pero Elogio de Luis Miró Quesada G. *Debate*, (37), 62-63.
- Ortiz de Zevallos, A. (1990). Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras. En A. Toca Fernández (Ed.), *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro* (pp. 189-202). Lima, Perú: Ediciones Gustavo Gili.
- Ortiz de Zevallos, A. (2001). Fernando Belaúnde, Pensador y Arquitecto: Aportes a la definición del oficio y de la responsabilidad del arquitecto en el Perú. En J. I. López Soria (Ed.), *II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú "Fernando Belaúnde Terry"*. 2 (pp. 227-232). Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Ortiz, R. (2000). América Latina: De la modernidad incompleta a la modernidad mundo. En *Nueva Sociedad*. (166), pp. 44-61. Recuperado el 02 de Marzo de 2019, de <http://nuso.org/articulo/america-latina-de-la-modernidad-incompleta-a-la-modernidad-mundo/>
- Oviedo, J. M. (1965). El Humorismo de Héctor Velarde. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1, pp. 17-29). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Palma, C. (1965). Artículo de Clemente Palma. En S. Salazar Bondy, *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 1, pp. 94-96). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Panofsky, E. (1980). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pareja Pflucker, P. (1978). *Anarquismo y Sindicalismo en el Perú (1904-1929)*. Lima, Perú: Ediciones Rikchay Perú.
- Patetta, L. (1997). *Historia de la Arquitectura: Antología Crítica*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Paz Chávez, C. (1978). Si tenemos urbanistas... ¿Para qué Arquitectura Social? *Personas, problemas y análisis*, (4), 8-11.
- Pease García Yrigoyen, F. (1989). *Del Tawantinsuyo a la Historia del Perú* (2da ed.). Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pease García, H. (2004). Presentación. En C. Mc Evoy, *La buella republicana en el Perú, Manuel Pardo, Escritos fundamentales*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- Pinillos Azañero, G. & Pinillos Azañero, N. (s.f.). *Harth Terré Arquitecto*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Pipitone, U. (2003). *Ciudades, Naciones, Regiones: Los Espacios Institucionales de la Modernidad*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

- Pizza, A. (2000). *La Construcción del Pasado*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Pons, M. C. (2000). *América Latina: un Espacio Cultural en el Mundo Globalizado* (M. Garreton, Ed.) Recuperado de <http://find.galegroup.com/ips/start.do?prodId=IPS>
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (2008). *Manual de Estilo*. Lima, Perú: Autor.
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (2009). *Guía PUCP para el registro y citado de fuentes documentales*. Lima, Perú: Autor.
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (2012). *Guía para la Elaboración de la Tesis del Programa Doctoral*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, CENTRUM Centro de Negocios.
- Porphyrios, D. (1981). Notes on a Method. En D. Porphyrios (Ed.), *On the Methodology of Architectural History* (pp. 96-104). Londres, United Kingdom.
- Prost, A. (2001). *Doce lecciones sobre historia*. (A. Pons, Ed. y J. Serna, Trad.). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Protzen, J. (2008). *Arquitectura y Construcción Incas en Ollantaytambo*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Queirolo de Armenteras, A. & Doblado Tosio, J. (1999). *Introducción al Diseño Arquitectónico*. Lima, Perú: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Quijano, A. (2004). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En R. Pajuelo & P. Sandoval, *Globalización y diversidad cultural: Una mirada desde América Latina* (pp. 228-281). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Quiroz Chueca, F. (2010). *Historiografía y Nación: Historiografía Peruana desde Túpac Amaru a la Guerra del Pacífico* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Ramírez Nieto, J. (2009). *Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939* (Tesis de doctorado). Hafencity Universität-Hamburg Stadtplanung, Hamburgo, Alemania.
- Ramírez, J. (1981). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Ramón Joffré, G. (2004). El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940. En *Ensayos en Ciencias Sociales*, 2(3), 9-33.
- Ramos Medina, M. D. (2012). El proceso de constitución de la ciencia histórica y la historia moderna. En E. Cantera, *Tendencias historiográficas actuales* (pp. 235-257). Madrid, España: Universitaria Ramón Areces.
- Real Academia Española [RAE]. (2017). Sustancialismo. *rae.es*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=YpQfEU7>
- Registro de la Propiedad Inmueble, Provincia de Lima, Distrito de San Martín de Porres. (1975). *Tercer Barrio Obrero*. Ficha N° 108537, Tomo 236-A, Título 3413. Lima, Perú.
- Reiser Gasser, J. (2005). *La racionalización y prefabricación de la construcción, una experiencia personal* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Revolución de 1968. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 10 de diciembre de 2012, de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Revoluci%C3%B3n_de_1968&oldid=61692885
- Rey de Castro, A. (2008). *El pensamiento político y la formación de la nacionalidad peruana, 1780-1820*. Lima, Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Post-Grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rey de Castro, A. (2009). *Democracia y republicanism: la modernidad política en los inicios de la nación peruana 1821-1846* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Rey de Castro, A. (2010). *Republicanism, nación y democracia: La modernidad política en el Perú, 1821-1846*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rey Velásquez, F. (1973). *Evolución y significado de la Arquitectura de Lima en el Siglo XX* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración* (Vol. 1). México D. F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Riva Agüero, J. (1952). *Estudios de historia peruana: la historia en el Perú* (2da ed.). Lima, Perú: Imprenta y editorial Maestre.
- Roberts, G. (1994). *Inigo Jones: The architectural historiography* (Tesis de PhD). University of Essex, Essex, Inglaterra.
- Rochabrún Silva, G. (2009). *Batallas por la Teoría: En torno a Marx y el Perú*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.

- Rodríguez Cobos, L. (1978). Clases Sociales y Estilos Arquitectónicos: El Neocolonial en Lima. *Tramma*, (2), 18-30.
- Rodríguez Cobos, L. (1983a). *Arquitectura Limeña: Paisajes de una Utopía*. Lima, Perú: Colegio de Arquitectos del Perú.
- Rodríguez Cobos, L. (1983b). La V Bienal de los Arquitectos. *Debate*, (24), 79-81.
- Rodríguez Cobos, L. (1984). La Casa Neo-Inca del Arqto. Emilio Harth Terré. *Plaza Mayor*, (13), 31-34.
- Rodríguez Cobos, L. (1988). Emilio Harth Terré y la Agrupación Espacio: Historia Submarina de un Debate Vigente. *Plaza Mayor*, (28-29), pp. 22-26.
- Rodríguez Sosa, M. & Rodríguez Rivas, M. (1986). *Teoría y diseño de la investigación científica*. Lima, Perú: Ediciones Atusparia.
- Romero Ramírez, H. (1974). *Theodoro Cron: su obra*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Rosenau, H. (1953). *Boullée's treatise on Architecture*. London, UK: Alec Tiranti Ltd.
- Rosenberg Bendsen, J. (s.f.). On the writing of Danish Architectural History. (U. o. Centre, Ed.) Copenhagen, Dinamarca.
- Ruiz Blanco, M. (2001). Vivienda Colectiva en Lima (1535-1940). En *Construyendo el Perú II. Aportes de ingenieros y arquitectos*, (pp. 101-122). Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI.
- Ruiz Blanco, M. (2003). *Vivienda Colectiva Estatal en Latinoamérica*. Lima, Perú: Editorial Hozlo.
- Sáenz Mori, I. (2009). Reseña del libro del profesor Manuel Cuadra. *Arquitectura en América Latina: Perú, Bolivia, Ecuador y Chile. Ciudad & ARQUITECTURA*, 2(2), 79-80.
- Salazar Bondy, A. (1967). *Historia de las ideas en el Perú Contemporáneo: el proceso del pensamiento filosófico* (Vol. 1). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- San Cristóbal, A. (1999). *Arquitectura Virreinal Peruana*. Lima, Perú: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Sánchez Negrette, Á. (2005). *Un análisis historiográfico de la historia de la arquitectura argentina. 1960-1980* [Artículo]. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Corrientes.
- Sánchez, L. (1981). Prólogo a la Primera Edición en Castellano de El Perú Contemporáneo. En F. García Calderón, *El Perú Contemporáneo* (pp. IX-XXIX). Lima, Perú: Editorial Científica.
- Sandoval Espinoza, A. (2000). *Globalización, identidad e integración latinoamericana: las contribuciones de Néstor García Canclini y Martin Hopenhayn*. Recuperado de <http://find.galegroup.com/ips/start.do?prodid=IPS>
- Santana Cardoso, C. F. & Pérez Brignoli, H. (1979). *Los Métodos de la Historia*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Sartori, G. (2001). *La sociedad multiétnica: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*. Madrid, España: Taurus.
- Segawa, H. (2005). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Segre, R. (1983). Comunicación y participación social. En R. Segre, *América Latina en su arquitectura* (5ta ed.) (pp. 269-299). México, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Segre, R. (1994). Una intrincada madeja finisecular. *Arquitectos*, (2), 17-18.
- Seoane Ross, E. (1963). La técnica, la economía, la cultura ambiente, factores básicos de la arquitectura contemporánea. *Revista Peruana de Cultura*, (1), 186-189.
- Smirnoff Bracamonte, V. (1978). Arquitectura social y arquitectura, una disciplina con dos nombres. Entrevista al arquitecto Víctor Smirnoff dentro del debate que sobre Arquitectura Social ha abierto "Personas". *Personas, problemas y análisis*, (5), 30-31.
- Sobrevilla, D. (1994). Tradición y modernidad en las culturas peruanas y sociedad. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde Martínez (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 15-66). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Sobrevilla, D., & Belaúnde Martínez, P. (1994). Prólogo. En D. Sobrevilla y P. Belaúnde (Eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (pp. 9-14). Lima, Perú: Epígrafe Editores.
- Solá Morales, I. (1995). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

- Solari Lazarte, L. (1996). *Bentín*. Lima, Perú: V&L Producciones S.A.
- Tafuri, M. & Dal Co, F. (1980). *Arquitectura Contemporánea*. Madrid, España: Aguilar.
- Tafuri, M. (1997). *Teoría e Historia de la Arquitectura*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- Tanaka, M. (2012, 18 de noviembre). Lo andino no es lo peruano. *La República*, p. 8.
- Tedeschi, E. (1983). El Medio Ambiente Natural. En R. Segre, *América Latina en su Arquitectura*. México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- The Foundation Company Ltd. (1929, 4 de julio). Congratulaciones al Señor Presidente de la República don Augusto B. Leguía. *La Prensa*, p. 1.
- Thorp, R. & Bertram, G. (1985). *Perú 1890-1977: Crecimiento y políticas en una economía abierta*. Lima, Perú: Mosca Azul Editores.
- Thuillier, J. (2006). *Teoría General de la Historia del Arte*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Toca, A. (1990). Una nueva arquitectura para Latinoamérica. En A. Toca, *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro* (pp. 218-226). México D.F., México: Gustavo Gili.
- Tocqueville, A. (1955). *The Old Régime and the French Revolution*. Nueva York, EE.UU.: Anchor Book.
- Torrejón Muñoz, L. (2010). *Rebeldes republicanos: la turba urbana de 1912*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.
- Torres Higuera, J. (1985). El concreto: la piedra del siglo XX. En Asociación de Productores de Cemento (Ed.), *Coloquio sobre concreto arquitectónico*, 9-22. Lima, Perú: ASOCEM.
- Tournikiotis, P. (2001). *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*. Madrid, España: Librería Mairea y Celeste Ediciones.
- Tristán, F. (2003). *Peregrinaciones de una Paria*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Urbano, H. (1991a). Modernidad en los andes: un tema y un debate. *Debates Andinos*, (17), IX-XXXVII.
- Urbano, H. (1991b). Modernidad en los andes: un tema y un debate. En H. Urbano & M. Lauer (Eds.), *Modernidad en los Andes* (pp. IX-XXXVIII). Cusco, Perú: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Utia Chirinos, F. (2000). La "Agrupación Espacio" y el debate de la modernidad en la arquitectura peruana. En J. López Soria (Ed.), *I Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura "Ernesto Malinowski"*. 1 (pp. 102-116). Lima, Perú: Proyecto Historia UNI.
- Utia Chirinos, F. (2001). Luis Miró Quesada Garland y la modernidad en arquitectura. En J. López Soria (Ed.), *II Congreso de Historia de la Ingeniería y la Arquitectura en el Perú*. 2 (pp. 209-224). Lima, Perú: Proyecto Historia UNI.
- Valladares, C. & Ventocilla, E. (1973). *Para una concepción de la vivienda de interés social* (Tesis de bachiller). Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Vallarino, J. (1993). Arquitectura para Octubre. *Diseño de Espacios*, (1), 11.
- Vargas Llosa, M. (2008). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima, Perú: Alfaguara.
- Vattimo, G. (1990). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, España: Gedisa.
- Vattimo, G. (1996). *La sociedad transparente*. Barcelona, España: Paidós.
- Velarde, H. & Salazar Bondy, S. (Eds.) (1966). *Arquitectura Peruana y otros ensayos* (Vol. 4). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Velarde, H. (1925). Dos Mentiras en Arquitectura. *Informaciones y Memorias*, 27(2), 416-418.
- Velarde, H. (1928a). La Arquitectura y el Cemento Armado. *Ciudad y Campo*, Año V, (37), 13-16.
- Velarde, H. (1928b). Nuestros Estilos. *Variedades*, 24(1056).
- Velarde, H. (1928c, 6 de abril). La nueva arquitectura. *Mundial*, (408).
- Velarde, H. (1930). Un chalet moderno. *Informaciones y Memorias*, (6-9), 255-257.
- Velarde, H. (1931). El Modernismo en Arquitectura. *Informaciones y Memorias*, 33(1), 387-396.
- Velarde, H. (1932, 28 de julio). Lima y la Arquitectura Moderna. *La Crónica*, 24-25.

- Velarde, H. (1933). *Nociones y Elementos de Arquitectura*. Lima, Perú: Imprenta de la Escuela de Oficiales.
- Velarde, H. (1935a). Los Procedimientos Constructivos y Formas Arquitectónicas de la Antigüedad. *Revista de la Escuela Nacional de Artes y Oficios*, 2(5), 327-329.
- Velarde, H. (1935b, 18 de enero). Arquitectura y Nacionalismo. *La Crónica*, p. 96.
- Velarde, H. (1935c, 18 de enero). La arquitectura moderna en Lima. *El Comercio*, p. 115.
- Velarde, H. (1937a). The Adobe. *El Arquitecto Peruano*, (5), 14-16.
- Velarde, H. (1937b, 1 de enero). La arquitectura y nuestro medio. *El Comercio*, pp. 5-6.
- Velarde, H. (1939). Nociones sobre los Trazos Reguladores en Arquitectura. *El Arquitecto Peruano*, (28).
- Velarde, H. (1941). La Tortuga, el Cangrejo, la Casa-Buque y la Casa-Blonda. *El Arquitecto Peruano*, 5(50).
- Velarde, H. (1943). La Arquitectura actual en el Perú. *Informaciones y Memorias*, (2), 75-94.
- Velarde, H. (1946). *Arquitectura Peruana*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Velarde, H. (1963). La Arquitectura Peruana en el Siglo XX. En J. Pareja Paz-Soldan, *Visión del Perú en el Siglo XX* (Vol. II). Lima, Perú: Librería Studium.
- Velarde, H. (1965). *Obras Completas de Héctor Velarde* (Vol. 4). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Velarde, H. (1966a). Arquitectura Peruana y otros ensayos. En S. Salazar Bondy (Ed.), *Arquitectura Peruana y otros ensayos*. Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Velarde, H. (1966b). El genio francés de Auguste Choisy. En H. Velarde & S. Salazar Bondy (Eds.), *Arquitectura Peruana y otros ensayos* (Vol.4, pp. 125-132). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Velarde, H. (1966c). Fragmentos de espacio. En H. Velarde & S. Salazar Bondy (Eds.), *Arquitectura peruana y otros ensayos* (Vol. 4, p. 344). Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Velarde, H. (1972). Tradición y extranjerismos en la evolución arquitectónica de Lima desde 1800. *Mercurio Peruano*, (486), 37-44.
- Venturi, L. (2004). *Historia de la Crítica de Arte*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Viccina, H. (2001). Prólogo. En Á. González Quijano, *El sitio, el cielo, las afueras: Tradición y modernidad en América Latina* (pp. IX-XIV). Lima, Perú: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- Vidal Valladolid, M. (2004). *Crisis tipológica en las Iglesias de Lima en el siglo XX*. Lima, Perú: Universidad San Martín de Porres.
- Vidler, A. (2011). *Historias del Presente Inmediato*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Villamón Pro, J. (1989). *El espacio central*. (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Villamón Pro, J. (1995). Influencia del Cubismo en la Arquitectura Moderna. *Arquitectos*, (4), 28-33.
- Villamón Pro, J. (1995). La Arquitectura Moderna en Lima. *Arquitectos*, (5), 13-24.
- Villamón Pro, J. (1999). Una revisión de los setenta. *Arquitectos*, (10), 12-19.
- Villamón Pro, J. (2004). El Art Déco y El Buque en Lima. *Arquitectos*, (17), 85-93.
- Villoro, L. (1988). Razón y progreso. En J. Camacho Camacho (Ed.), *La Racionalidad* (pp. 31-45). Ponencias en el 2º Coloquio de Filosofía. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Vovelle, M. (2003). *Aproximación a la Historia de las Mentalidades Colectivas*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Waisman, M. (1985). *La estructura histórica del entorno* (3ra ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Waisman, M. (1993). *El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (2da ed.). Bogotá, Colombia: Escala.
- Walker, C. (2012). *Colonialismo en Ruinas*. Lima, Perú: IFEA - IEP.
- Wallerstein, I. (2003). *El Capitalismo Histórico* (5a ed.). México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Wallerstein, I. (2004). *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: Un análisis de sistemas-mundo*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Wallerstein, I. (2006). *Análisis de Sistemas-Mundo: Una introducción*. México D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.

- Weber, M. (2006). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros.
- Wendorff Montenegro, G. (1965). *La crítica arquitectónica en el Perú* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Wils, F. (1979). *Los industriales, la industrialización y el estado nación en el Perú*. Lima, Perú: Editorial PUCP.
- Winckelmann, J. (2002). *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona, España: Ediciones Folio S.A.
- Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe S.A.
- Yepes del Castillo, E. (1981). *Perú 1820-1920 ¿Un siglo de desarrollo capitalista?* (2da ed.). Lima, Perú: Ediciones Signo.
- Zabludovsky, G. (1991). Patrimonialismo y modernización en México: Reflexiones en torno a la tesis de Octavio Paz. *Breviario Político*, (7-8), 14-17.
- Zapata, A. (1995). *El Joven Belaúnde: Historia de la Revista El Arquitecto Peruano 1937-1963*. Lima, Perú: Librería Editorial Minerva.
- Zeitgeist. (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 21 de junio de 2014, de <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeitgeist&oldid=72536123>
- Zevi, B. (1957). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires, Argentina: EMECÉ Editores.

ANEXO 1

LOS ARQUITECTOS

A. GENERACIÓN FORMATIVA

A.1 HECTOR VELARDE BERGMAN

Nace en Lima el 14 de mayo de 1898. Sus padres fueron Hernán Velarde Diez Canseco e Isabel Bergman de Velarde. Debido a las funciones diplomáticas del padre, su infancia y adolescencia transcurrió entre viajes y estancias prolongadas entre Brasil, Suiza y París. Estudia en la Ecole Speciale des Travaux Publics du Batiment de L'Industrie de París, graduándose como ingeniero-arquitecto en 1919. Trabaja en los estudios de Víctor Laloux (autor de Gare D'Orsay) y posteriormente en el de JHE Debat Ponsan, quien tenía a su cargo el relevamiento de las ciudades afectadas por la guerra ¹. A partir de 1928, luego de renunciar al cuerpo diplomático se dedica a la arquitectura y la construcción. Ejerce la docencia en la Escuela Nacional de Ingeniería y en la Escuela Militar de Chorrillos. Falleció el 22 de diciembre de 1989.

Como se ha visto, la dimensión continental de Velarde fue posible por la temprana difusión de la arquitectura peruana fuera del país, esencialmente prehispánica y colonial, en la publicación de su libro *Arquitectura Peruana* por el Fondo de Cultura Económica de México en 1946. Posteriormente, la misma editorial mexicana publicaría su *Historia de la Arquitectura*. Participó también con artículos para la revista *Caya*² de Buenos Aires desde 1933. Así también, en las revistas *Nuestra Arquitectura* y *Revista de Arquitectura* de Argentina. De aquellos años data su amistad con Mario J. Buschiazzo y otros historiadores de la arquitectura continental.

Entre sus principales escritos tenemos: *Tradicón y extranjerismos en la evolución arquitectónica de Lima desde 1800* (1972); *La Arquitectura Peruana en el siglo XX* (1963); *Historia de la Arquitectura* (1949); *Arquitectura Peruana* (1946); y *Fragmentos de espacio* (1933).

A.2 EMILIO HARTH-TERRÉ

Nace en Lima el 28 de marzo de 1899 en la casona N° 57 de la calle de la Veracruz, en la Lima antigua segunda cuadra del jirón Lima, hoy Conde Superunda, donde funcionaba el famoso hotel Francia e Inglaterra, propiedad de la familia. Sus padres fueron Don Emilio Harth Franz, agricultor y comerciante, y doña María Luisa Terré. Realiza sus estudios de ingeniero y arquitecto en la Escuela Nacional de Ingenieros donde se graduó de ingeniero civil en 1922 y de arquitecto en 1925. Su abuelo Teodoro Harth (francés de nacimiento) se estableció en Lima a fines del siglo pasado fundando una prestigiosa cadena comercial de importaciones.

En la primera década del novecientos, la familia vivió en Miraflores. Hizo sus primeros estudios en el Colegio de la Inmaculada (Jesuitas) y la secundaria en el Liceo Chaptal de París. En 1915 ingresó a la Escuela Nacional de Ingenieros para seguir la carrera de Ingeniería Civil. Los programas académicos de aquella época exigían que primero se debiera cumplir como pre-requisito la formación de ingeniero, para recién entonces tomar la profesión de Arquitectura si así lo deseaba el alumno. Con cursos complementarios durante dos años se podía obtener el título de ingeniero-arquitecto, situación que el arquitecto consideraba un absurdo. Según testimonio personal, sus principales maestros en la Escuela Nacional fueron Molac, Bruno Paprotsky, Gauterot, Lazante, Rigaut, Bianchi, Pedro Venturo y el recordado Guevara.

La forma “Harth Terré”, según su anecdotario, proviene de su época de estudiante de primaria por una “circunstancia curiosa”; tenía un condiscípulo apellidado también “Harth”, que probablemente era su pariente por la singularidad del apellido. Pero a este personaje, Emilio lo sentía como desordenado y disoluto, motivo por el cual pidió la diferenciación de su identidad usando el compuesto de “Harth” y “Terré”; desde entonces “Harth fue el otro”. Una actitud un tanto excluyente y de sabor señorial en su formación inicial, quizás producto de la época como diría Ortega y Gasset.

Trabaja como dibujante en el Cuerpo de Ingenieros Civiles del Perú en 1917 y en 1918 en la Compañía Norteamericana Fred T. Ley. Ese año inicia la publicación de sus trabajos e investigaciones en los boletines universitarios. La Escuela de Ingenieros le otorga el diploma de ingeniero civil en el año 1922 y el diploma de ingeniero-arquitecto en 1925.

Bajo su dirección se restaura la catedral de Lima después del terremoto de 1940 y también el Santuario y la torre de Santo Domingo. Fue jefe de la Sección de Estudios Urbanos (Dirección de Fomento) del Ministerio de Fomento y Obras Públicas, cargo que ocupa hasta 1947. En el año 1941, bajo su dirección también se restaura la Portada de la Capilla de la Veracruz (Atrio del Templo de Santo Domingo), el Templo de la Merced, el convento de Santo Tomás y la iglesia de Jesús María en Lima. La iglesia de San Francisco de Trujillo, la comisión para el Estudio de Restauración de Monumentos Coloniales del Departamento de Puno, y el estudio de los Parques Arqueológicos de Huaraz asesorando a Julio C. Tello, también formaron parte de su vasta experiencia profesional. La Pontificia Universidad Católica del Perú lo nombró en 1942, catedrático de Historia del Arte Peruano en la Facultad de Letras, actividad que desempeñó hasta 1944.

Suscribe la Carta de Atenas como urbanista peruano en 1943 y en 1944 se desempeña como profesor de Historia del Arte Peruano en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lima hasta 1950. Fue miembro de la American Society of Architectural Historians. Desde 1962 dicta la asignatura de Arquitectura Peruana, cátedra que tuvo a su cargo hasta 1974, siendo reconocido como profesor emérito de la Universidad Nacional de Ingeniería mediante título otorgado el 22 de agosto de 1972. Falleció en Lima el 7 de diciembre de 1983.

Entre sus principales escritos tenemos: *Formas Estéticas* (1976); *Mi carta de Lima* (1971); *Espacio: A propósito de un manifiesto de principios arquitecturales* (1947); *Tendencias de la arquitectura en el Perú* (1944); *Sabogal y la arquitectura* (1937); *Estética Urbana: Notas sobre su necesaria aplicación en Lima* (1926).

B. GENERACIÓN DE LA CONSOLIDACIÓN PROFESIONAL

B.1 FERNANDO BELAÚNDE TERRY

Fernando Isaac Belaunde Terry fue además de arquitecto, estadista, político y presidente del Perú en dos mandatos no consecutivos: de 1963 a 1968 y de 1980 a 1985.

Nació en Lima en 1912 en una familia de la burguesía muy ligada a la política, hijo de Rafael Belaunde Diez Canseco y de Lucila Terry García, su bisabuelo el general Pedro Diez Canseco Corbacho había sido presidente en tres ocasiones y su tío Víctor Andrés Belaunde un destacado político. Así mismo, es tío de Víctor Andrés García Belaúnde y Raúl Diez Canseco Terry quienes son políticos y de José Antonio García Belaúnde, quien es diplomático.

Cursó los estudios de primaria y secundaria en el Colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas La Salle.

Belaunde Terry recorrió América Central en campaña contra el imperialismo yanqui y por la unidad continental. Fue expulsado por los gobiernos de Nicaragua y Guatemala. Realizó sus estudios universitarios en la Universidad de Miami y en la Universidad de Texas en Austin, graduándose en 1935. Posteriormente se mudó a México en donde se desempeñó como arquitecto por un corto tiempo. En 1937 regresó al Perú y fundó la revista *El Arquitecto Peruano*. Fue docente en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros, hoy Universidad Nacional de Ingeniería, y brevemente en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fue el principal gestor de las iniciativas para la construcción del pabellón de la actual Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (en ese entonces Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros), de la que fue jefe y primer decano. Dentro de ella propició el establecimiento del Instituto de Planeamiento de Lima (IPL), un instituto con miras al desarrollo local, nacional e internacional.

Cuando se origina el golpe de estado del general Juan Velasco Alvarado, Belaunde pasa a ser un exiliado político. Sin embargo por su destreza y relaciones en su vida profesional, es invitado por el reconocido arquitecto Walter Gropius, creador de la Escuela de la Bauhaus en Alemania y también exiliado político de su país por efectos de la ideología nazi, para enseñar como profesional y estratega en política en

universidades de EE.UU., tales como Harvard, y aprender nuevas alternativas de concebir el planeamiento y desarrollo de territorios.

Belaunde vuelve al Perú después de la dictadura y es elegido nuevamente presidente. Falleció en Lima el 4 de junio del 2002.

Entre sus escritos tenemos: *Creación y evolución del hábitat* (1996); *Recuerdos de El Arquitecto Peruano* (1995); *Triunvirato de pioneros* (1992); *Una carta que no tuvo respuesta* (1948).

B.2 LUIS MIRÓ QUESADA GARLAND

Nació en Lima el 14 de mayo de 1914. Sus padres fueron Luis Miró Quesada de la Guerra y Elvira Garland de Miró Quesada. Sus estudios escolares los realizó en La Recoleta y Montclair School (Inglaterra). Entre 1932 y 1936 cursa estudios en la Escuela de Ingenieros para graduarse en 1940 como arquitecto constructor. Se desempeñó como jefe de obras de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima (1942-1964). Desde 1946 fue docente en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. Entre 1964 y 1966 fue elegido decano de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. En 1945 publica *Espacio en el tiempo*. En 1947 funda la Agrupación Espacio. En 1950 es elegido presidente de la Sociedad de Arquitectos del Perú. Mantuvo contacto con personalidades del mundo académico como Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe. En 1954 obtiene el Premio Nacional de Fomento a la Cultura. Fallece el 14 de setiembre de 1994.

Entre sus principales libros y artículos se tiene: *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico* (2003); *Solamente Opiniones* (1994)³; *Inicios de la arquitectura moderna en Lima* (1987); *Espacio en el Tiempo* (1945).

B.3 JOSÉ GARCÍA BRYCE

Nace en Lima el 1 de noviembre de 1928. Inicia sus estudios de arquitectura en la Escuela Nacional de Ingenieros. Fueron sus profesores Héctor Velarde de Historia del Arte y posteriormente Luis Ortiz de Zevallos. Recibe el grado de arquitecto en 1952 y a fines de ese año viaja a Italia, donde sigue el curso de Teoría de la Arquitectura con el profesor Saverio Muratori en la Facultad de Arquitectura de Roma. En 1953 y principios de 1954 estudia en el Instituto de Arquitectura e Historia del Arte de París; y entre 1954 y 1955 sigue algunos cursos en Munich, Alemania.

Inicia su labor de historiador con la publicación *Neoclasicismo y Arquitectura Republicana* en 1956, siendo profesor de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería desde 1957, posteriormente convirtiéndose en su decano. Desde 1963 estudia en la Universidad de Harvard, Estados Unidos de América, y obtiene el grado de magíster en 1964. En 1968 es profesor visitante en la Universidad de Yale, al cual es invitado para dictar un curso sobre Arquitectura Republicana.

Entre sus escritos tenemos: *Héctor Velarde y la arquitectura* (1990); *Breve historia del arquitecto en el Perú* (1988); *Claudio Sabut* (1987); *El agrupamiento Chabuca Granda* (1987); *Lima: algunos tipos arquitectónicos* (1986); *La Arquitectura en el Virreinato y la República* (1980); *150 años de Arquitectura Peruana* (1961).

B.4 JOSÉ BENTÍN DIEZ CANSECO

Miraflorino, hijo primogénito de José Bentín Mujica y Carmen Diez Canseco de Bentín. Nació en febrero de 1938. Realizó sus estudios en el colegio Santa María e ingresó a la Universidad Nacional de Ingeniería en 1956. Hizo un primer año de estudios generales en ingeniería pero los abandonó. Concluida su formación, viaja a Europa para seguir estudios en la Architectural Association de Londres. Tuvo la oportunidad de conocer de cerca y participar en las primeras experiencias de la ejecución de las “New Towns”; particularmente en Cumbernauld New Town (Glasgow), donde realizó parte de su práctica profesional. Esa experiencia y las innovaciones que se introdujeron en el urbanismo de la época fueron aplicadas posteriormente en el ejercicio proyectual de Bentín, primero en el proyecto que presentó el equipo con el que participó en el concurso PREVI y después en Los Próceres.

Posteriormente viajó a París donde siguió estudios en L’Institute d’Urbanisme de París en 1964 y volvió en 1966 para seguir estudios de Planificación en Países Subdesarrollados con una beca de la Academia de Arquitectura de Francia. Después de la experiencia europea Bentín retorna al Perú y se asocia con Miguel Cruchaga, con quien desarrolla algunos proyectos. Paralelamente inicia el otro eje central de su actividad

profesional: el ejercicio de la docencia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.

Entre 1967 y 1971 se asocia con Franco Vella y luego pasaría un período como independiente. Ha sido docente de la Universidad Nacional de Ingeniería en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes y decano en el período 1991 a 1993. Es miembro del Colegio de Arquitectos del Perú y desde 1981 del Instituto de Urbanismo y Planificación del Perú. Asimismo es miembro fundador del Patronato de Arquitectura, Urbanismo y Artes y fue su presidente en 1994. Fue consultor, conferencista y jurado en diferentes concursos de arquitectura, experiencias que le dieron un matiz completo a su ejercicio profesional. También abordó la línea de la investigación y escogió para ello la obra de uno de los arquitectos peruanos más prolíficos como fue Enrique Seoane Ros.

Entre sus escritos tenemos: *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas* (1989).

B.5 RAMÓN GUTIÉRREZ

Ramón Gutiérrez (Buenos Aires, 9 de noviembre de 1939) es arquitecto e investigador de la Historia de la Arquitectura y la Conservación del Patrimonio. Se recibió de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1963.

Fue director de Extensión Universitaria en la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) entre los años 1965 y 1966. Fue profesor titular en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE).

Es investigador superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina. Es miembro de número de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, y miembro correspondiente de otras Academias de España y América.

Fundador y director de la revista *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, DANA*. Docente en diversas universidades e institutos de España, Italia, Portugal y América

Profesor honorario de la Universidad Nacional de Ingeniería, Universidad Ricardo Palma de Lima, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa –en el Perú– y de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Coordinador de doctorado en la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, España.

Entre sus obras relacionadas a la arquitectura moderna en el Perú tenemos: *Héctor Velarde* (2002) y *Teodoro Elmore Fernández de Córdova (1851-1920). Su contribución a la arquitectura peruana* (2001).

C. GENERACIÓN DE LA PREOCUPACIÓN POR EL DEBATE SOCIAL

C.1 JUAN VILLAMÓN PRO

Nace en Bellavista, distrito de la Provincia Constitucional del Callao, en 1940. Arquitecto por la Universidad Nacional Federico Villarreal, magíster en ciencias por la Universidad Nacional de Ingeniería. Profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería y la Universidad Ricardo Palma.

Entre sus principales escritos tenemos: *El Art Déco y el Buque en Lima* (2004); *Una revisión de los '70* (1999); *Grandes Maestros de la Arquitectura* (1998); *El Académicismo y la arquitectura neocolonial, neo inca y neoperuana* (1998); y *La arquitectura moderna en Lima* (1995).

C.2 LUIS RODRÍGUEZ COBOS

Nace en Huancayo en 1948 y estudia arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería en el Programa de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Sigue estudios de posgrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el Programa de Ciencias Sociales, y obtiene el grado de máster en Antropología. También se especializa en Demografía y Población.

Entre los años 1974 y 1989 asume las cátedras de su especialidad en la Universidad Nacional de Ingeniería y Universidad Ricardo Palma. Fue director regional de Lima del Instituto Nacional de Planificación y se integra a la Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE), donde se encarga de aspectos relacionados con el Planeamiento Regional y Programación de Inversiones.

Actualmente reside en Francia.

Entre sus principales escritos tenemos: *Arquitectura Limeña. Paisajes de una Utopía* (1983) y *La arquitectura como sistema simbólico: análisis de los estilos arquitectónicos neocolonial y moderno en la evolución urbana en Lima* (1979).

C.3 AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS

Nace en Lima en 1949. Arquitecto y urbanista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Tiene un máster en Artes en la Universidad de Londres (Courtauld Institute, 1974) y un posgrado en Bruselas. Desde 1976 ha realizado trabajos de arquitectura y urbanismo para Lima. Sus proyectos han merecido 11 premios en las Bienales de Arquitectura del Colegio de Arquitectos del Perú, entre sus ediciones de 1988 y 1993. Entre sus cargos más importantes se puede mencionar el de urbanista responsable del Plan del Centro de Lima entre 1987 y 1988.

Creó Pro Urbe, que dio lugar al Instituto Metropolitano de Planificación. Dirigió el Plan de Desarrollo Urbano para Lima por encargo del alcalde Alberto Andrade.

Entre sus principales escritos tenemos: *Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras* (1990); *Arquitectura ante o bajo el poder* (1980); *Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano* (1979); *Discusión para una arquitectura ubicada y vigente* (1972).

C.4 PEDRO BELAÚNDE MARTÍNEZ

Nace en el distrito de Miraflores en 1950. Estudia y obtiene el título de arquitecto en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.

Entre sus principales escritos tenemos: *La coexistencia de las inquietudes nacionales y las expresiones modernas en la arquitectura peruana en la primera mitad del siglo XX* (2005); *Tradición y Modernidad en la Arquitectura Latinoamericana: la Búsqueda de Nuestra Modernidad* (1994); *Benavides: una poética del espacio arquitectónico* (1994); *Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales* (1994); *La Arquitectura en Latinoamérica* (1994); *A. Montagne. Arquitecto* (1989); *La arquitectura moderna en el Perú y Le Corbusier* (1988).

C.5 FERNANDO JARA GARAY

Nace en Lima en 1951 y se gradúa de arquitecto en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Es magister en Ciencias con mención en Arquitectura por la misma universidad y ha sido jefe de la Sección de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la UNI. Es también profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y autor de diversas investigaciones y artículos publicados en revistas del medio.

Entre sus obras tenemos: *Interpretación y explicación en la obra de Aby Warburg: Apuntes para una reflexión en torno a la historiografía del arte* (2006); y su tesis de magister *La historiografía arquitectural de José García Bryce: Una lectura crítica* (1991).

C.6 JOSÉ LUIS BEINGOLEA DEL CARPIO

Nace en Lima en 1954. Realizó sus estudios en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería entre 1970 y 1976. En 1977 hace el Curso Internacional de Restauración de Monumentos y Centros Históricos, realizado en el Cusco y promovido por la UNESCO y el Instituto Nacional de Cultura del Perú.

En 1978 obtiene el bachillerato sustentando la tesis Sobre la Enseñanza de la Arquitectura, y el título de Arquitecto con el proyecto para el Centro Cívico de la ciudad de Chanchamayo, Junín. Fue becado por el gobierno italiano para estudiar en Florencia, donde realizó estudios de Crítica de Arte y Museografía, entre 1979 y 1982.

En 1983, inicia su labor académica en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, donde se desempeña como auxiliar en el Taller de Diseño y en el curso de Historia de la Arquitectura.

En 1985, inicia su trayectoria como docente en la FAUA-UNI, en los cursos de Taller de Diseño e Historia de la Arquitectura Medieval, luego en los cursos de Arquitectura Peruana Virreinal y Contemporánea, así como en los Talleres de Investigación en Historia de la Arquitectura.

Ha sido miembro del Instituto de Investigación (INIFUA), coordinador académico del Área de Historia de la Arquitectura (1995-1996) y director de la Biblioteca de la FAUA-UNI (1995). También ha sido docente en otras universidades del interior del país.

Desde 1983 es crítico de la arquitectura a través de artículos que aparecen en las publicaciones del Colegio de Arquitectos del Perú, editor de la revista *HUACA* de la FAUA-UNI, corresponsal de la revista brasileña *PROJETO* y en 1994 crea la revista *DISEÑO DE ESPACIOS*. Ha realizado singulares investigaciones sobre la arquitectura moderna en la FAUA-UNI.

Entre sus principales escritos tenemos: *1910 - 2010. Un siglo de enseñanza de la arquitectura* (2010); *Anuario de la Arquitectura Peruana 1998* (1999); *Anuario de la Arquitectura Peruana 1997* (1998); *Anuario de la Arquitectura Peruana 1996*; *Tradición, renovación, innovación* (1997); *El color en el centro histórico de Lima* (1987).

C.7 WILEY LUDEÑA URQUIZO

Nace en Talavera en 1955 y realiza sus estudios en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma. Sigue estudios de maestría en Diseño en la Universidad Nacional de Ingeniería (1988) y obtiene un doctorado en la Technische Universität Hamburg-Harburg (1996).

Ejerció la jefatura de la Sección de Historia y Crítica de la Escuela de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Es también docente de la Universidad Ricardo Palma y profesor visitante en la Universidad Privada Antenor Orrego de Trujillo.

Editor y fundador de las revistas *TRAMMA*, *U-TÓPICOS* y *CON-TEXTOS*. Responsable de las secciones de crítica arquitectónica y urbanística en los diarios *El Observador*, *La Razón* y *La República*.

Entre sus principales escritos tenemos: *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX* (1997); *De la U-topía a la Apatía* (1990); *Las torres de San Borja o el ocaso de la urbanística* (1983).

D. GENERACIÓN DE LA DISPERSIÓN CONCEPTUAL

D.1 ÁLVARO GONZÁLEZ QUIJANO

Nació en Lima en 1959. Tiene una maestría en Restauración de Monumentos por la Universidad Nacional de Ingeniería y ha realizado el diplomado internacional de la Unión Europea, Planeación, Diseño y Conservación Urbana, en el Instituto Politécnico Nacional de México (2000).

Obtuvo el Premio Nacional Luis Miró Quesada Garland (2000) en base a su libro titulado *El alma, el tiempo, las cosas. Reflexiones en torno a la modernidad*, edición del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura de la UNI, Lima 1998. Es también autor del libro titulado *El sitio, el cielo, las afueras. Tradición y modernidad en América Latina* (2001) y de *Usos e imágenes de la plaza principal de Recuay*, aparecido en Mapa cultural y Educación en el Perú, ANR, Lima 2007.

Es profesor asociado e investigador de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería en el Área Académica de Historia.

Entre sus principales escritos tenemos: *Breve historia de la Arquitectura Moderna* (2008); *El sitio, el cielo, las afueras. Tradición y modernidad en América Latina* (2001); *El Alma, el Tiempo, las Cosas. Reflexiones en torno a la modernidad* (1998).

D.2 LUIS SOLARI LAZARTE

Nació en la ciudad de Nepeña en 1960. Estudió en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) donde se tituló de arquitecto y es actualmente miembro del cuerpo docente de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. Aficionado a la fotografía y acucioso investigador en temas de arquitectura y urbanismo. Ha escrito artículos sobre temas relacionados con la profesión que han sido publicados en diversos diarios y revistas como “El Comercio” y “La República” entre otros. Ejerce la profesión de modo independiente, dedicándose principalmente al diseño y la construcción. La obra que se analizará está circunscrita al libro: *Bentín* (1996).

D.3 MANUEL RUIZ BLANCO

Nació en el distrito limeño de San Isidro en 1962. Es arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería, docente en el Área de Talleres de Diseño y en el Área de Historia de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes.

Entre sus principales obras tenemos: *Vivienda colectiva estatal en Latinoamérica 1930-1960* (2003); *Las Casas de Obreros de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima: Obra de Rafael Marquina* (1990). Además comparte el “Estudio de los Conjuntos Habitacionales en Lima (1949-1989)” (2004) con Pedro Belaúnde y Patricia Seminario.

D.4 JUAN CARLOS DOBLADO

Nació en Lima en 1963. Concluyó sus estudios en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma en 1985 y obtuvo el título profesional de arquitecto. En 1991 realizó un posgrado en urbanismo en el Instituto Superior de Arquitectura La Cambre, en Bruselas, Bélgica.

En 1986 fundó ARQUIDEA al lado de otros arquitectos con quienes obtuvo distinciones en concursos de arquitectura y urbanismo, como el primer premio por el Plan de Recuperación del Centro Histórico de Lima. Realizó diversas obras de relevancia pública como el Parque Central de Miraflores y la nueva calle Tarata.

Es autor del libro *Arquitectura Peruana Contemporánea, Escritos y Conversaciones* y co-autor de *Arquidea, Arquitectura De Ideas*. En 1997 publicó *Juan Carlos Doblado, Arquitecto. Obras y Proyectos*.

A nivel internacional obtuvo la Medalla de Oro en el Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos realizado en el marco de la V Bienal de Buenos Aires en 1993.

Entre sus obras destacan el Centro Español del Perú, el Cento Cultural Ricardo Palma, diversas casas y edificios multifamiliares.

Actualmente es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, donde enseña Diseño Arquitectónico.

Entre sus principales escritos tenemos: *Introducción al Diseño Arquitectónico* (1999); *Arquitectura peruana contemporánea* (1990); *Bases históricas para entender nuestra modernidad arquitectónica* (1987); *Introducción a la modernidad en el Perú* (1987).

D.5 SYRA ALVAREZ ORTEGA

Nació en Trujillo en 1964. Ha realizado sus estudios de arquitectura y maestría en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Realizó una estadía de investigación en la Hábítat Unit de la Universidad Técnica de Berlín en el año 2000.

Es profesora de Diseño e Historia de la Arquitectura, actividades que combina con la realización de proyectos de arquitectura y urbanismo. Forma parte del grupo de investigadores del Proyecto Historia UNI y ha sido directora del Instituto de Investigación INIFUA.

Entre sus principales escritos tenemos: *Hacia la consolidación del campo profesional del Arquitecto: El aporte de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1937-1962* (2008); *La formación en arquitectura en el Perú* (2006); *La formación profesional del arquitecto en el Perú. Antecedentes inicio y desarrollo hasta 1945* (2003).

D.6 LUIS JIMÉNEZ CAMPOS

Nace en Lima en 1967. Realizó estudios de arquitectura entre 1985 y 1991 en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, período en el que ganó la primera y segunda Bienal Nacional de Estudiantes de Arquitectura del Perú, premios “Arquitecto Rafael Marquina” y “Tricentenario de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco” respectivamente. Al finalizar sus estudios, obtuvo el premio “Arquitecto Ricardo Malachowsky” al egresado con el mejor promedio.

En 1994 desarrolló, con el arquitecto Miguel Santiváñez, el trabajo de investigación “Rafael Marquina, arquitecto”, con el cual se hizo merecedor de los premios “Arquitecto Paul Linder”, al mejor trabajo de investigación del año 1994, y “Arquitecto Gustavo Laurie Duncán”, al mejor docente investigador.

Se graduó en 1994 y obtuvo el Premio “Arquitecto Enrique Seoane Ross” a la mejor tesis de grado. Participó en el XXXVIII Curso Internacional de Arquitectura “Andrea Palladio”, en Vicenza, Italia (1996); y en el IV Seminario Internacional Progetto Italia, en Roma, Dessau y Berlín (1998). Entre 1999 y 2000 realizó estudios de arquitectura y planeamiento urbano en la Faculty of Architecture of the National Technical University of Athens, Grecia. Además estudió la maestría de Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería (1999-2001).

Se inició como docente en la mencionada facultad de la UNI en 1992, donde es profesor de los cursos de Diseño Arquitectónico e Historia de la Arquitectura. También es profesor en el área de Historia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado artículos, ponencias, y ha participado en exposiciones en los ámbitos local e internacional.

En su obra se alternan proyectos de inversión pública (salud, comercio, vivienda) y proyectos de inversión privada. Ha participado en una serie de concursos públicos, en los cuales ha obtenido premios y menciones como el alcanzado en el IV Concurso de Calidad Arquitectónica Premio CELIMA 2004 donde se hizo merecedor del primer puesto en la categoría comercio.

D.7 ELIO MARTUCCELLI CASANOVA

Nació en Lima en 1968. Se graduó de arquitecto por la Universidad Ricardo Palma y de doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid. Editor de la revista *Arquitectos*. Profesor en la Universidad Ricardo Palma y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Entre sus principales escritos tenemos: *Arquitectura para una Ciudad Fragmentada* (2000); *Arquitectura en Lima. Tres décadas de un siglo* (1999); *La modernidad arquitectónica en la Lima de los sesenta* (1996); *Conversaciones con Adolfo Córdova* (2012).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

¹ Gare d'Orsay is a former Paris railway station and hotel, built in 1900 to designs by Victor Laloux, Lucien Magne and Émile Bénard; it served as a terminus for the Chemin de Fer de Paris à Orléans (Paris-Orléans Railway). It was the first electrified urban rail terminal in the world, opened 28 May 1900, in time for the 1900 Exposition Universelle.

² Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Afines.

³ *Solamente Opiniones* fue una compilación de textos de Luis Miró Quesada Garland que hizo Mario Vargas Llosa en una edición muy limitada.