

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
ESPECIALIDAD DE HISTORIA

Arquitectura y representación ideológica en Lima del siglo XX:
Los edificios gubernamentales construidos durante el Gobierno
Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975)

Tesis que para optar el título de Licenciado en Historia presenta
el Bachiller Gonzalo Villamonte Duffoo

Diciembre 2005
LIMA – PERÚ



A Carlos y Dioni, mis padres.

Índice

Introducción	4
I. La Arquitectura en Lima, semiótica y monumentalidad.	
I.1. La carga semiótica de la arquitectura	12
I.2. Monumentalidad en Lima	30
II. Modernización, vanguardias y contradicciones arquitectónicas en Lima del siglo XX	
II.1. Del Art nouveau al grupo espacio.	
Cincuenta años de modernismo arquitectónico	46
II.2. Lima y el <i>art nouveau</i>	54
II.3. El <i>art déco</i> y la democratización de la arquitectura	59
II.4. La Agrupación Espacio y la radicalización de las vanguardias	65
II.5. El Brutalismo, o la vanguardia del concreto expuesto	
II.5.1. La lógica del concreto armado	74
II.5.2. El Brutalismo en Lima antes del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado	80
III. Simbolismo, monumentalidad y arquitectura gubernamental: los edificios públicos del gobierno revolucionario (1968-1975)	
III.1. Las intenciones revolucionarias.	
La ideología del régimen militar.	85
III.2. Una arquitectura para una revolución	96
III.3. Algunos ejemplos de la arquitectura gubernamental del periodo 1968-1975	104
III.4. A manera de conclusión: los límites simbólicos de la arquitectura gubernamental 1968-1975	119
Conclusiones	123
Bibliografía	127
Apéndice Fotográfico	135

Introducción

El objeto de la presente tesis es encontrar correspondencia entre la ideología del Gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado y la arquitectura empleada en la construcción de ministerios y edificios gubernamentales realizados en el periodo 1968-1975. Esta correspondencia evidencia que el gobierno militar utilizó una vanguardia arquitectónica para la “simbolización” de su ideología.

Los ministerios y edificios públicos construidos durante este periodo fueron precisamente aquellos que encarnaban la voluntad política del régimen y que servían de soporte para el cambio social que anhelaban las fuerzas armadas: Petroperú, Ministerio de Pesquería, Ministerio de Industrias, Acuerdo de Cartagena, Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas (Pentagonito), Banco de Vivienda, Edificio de la P.I.P. y proyectos no construidos del Ministerio de Vivienda, Ministerio de Agricultura y el complejo del Ministerio de relaciones Exteriores.

Era necesario impresionar a la sociedad civil limeña, pues era, a ojos del Gobierno Revolucionario, la que necesitaba tener una idea tangible de estos cambios. Para ello la arquitectura, con su carga semiótica, fue utilizada como vehículo de expresión del régimen militar, ya que además era coherente con la imagen que las Fuerzas Armadas buscaban proyectar: solidez, progreso y cambio.

Los edificios públicos construidos en esos años poseen una monumentalidad indiscutible. Fueron construidos para impresionar a los espectadores. Lo que se pretendía que viera el ciudadano era el reflejo de la capacidad del gobierno por instaurar un cambio no solo en el mismo cuerpo político del estado (ministerios), sino en la sociedad en su conjunto.

Para efectos de la presente investigación fue necesario definir, en primer lugar, la carga semiótica de la arquitectura. Esta posee un lenguaje propio capaz de comunicar mensajes a la población que la consume. Mensajes expresados en sus formas, materiales, texturas y colores, en pocas palabras en todo aquello elaborado exprofesamente por un grupo de hombres (grupo de decisión) para expresar deseos, ideologías, doctrinas y voluntades.

En este sentido, la arquitectura monumental cumple una función eminentemente simbólica pues trata, a través de su grandiosidad, que la construcción por si misma comunique alguna idea en particular (dado su carácter singular sobre el resto de edificios), y lo más importante, que trascienda en el tiempo para la contemplación y admiración tanto de la sociedad que la produjo, como de las generaciones futuras que la recibirán como legado.

En el Perú, a partir de la segunda mitad del siglo XIX es posible encontrar cierta continuidad en la proyección, construcción y uso de edificios monumentales durante los gobiernos republicanos. La construcción de estas obras emblemáticas empezó con el gobierno de Ramón Castilla, gracias a los réditos que el guano proporcionó. A partir de entonces la arquitectura se convirtió en uno de los medios favoritos para perennizar los gobiernos. Así, en el imaginario político y social de los peruanos, las obras arquitectónicas debían hacer que sus ejecutores trascendieran en el tiempo.

Los estilos arquitectónicos también se utilizaron como expresión de los ideales de las diferentes clases sociales. Esto se hizo evidente en el desarrollo y la aceptación de las vanguardias arquitectónicas del siglo XX en Lima. Precisamente, dichas vanguardias tuvieron como característica principal la representación simbólica de los ideales de

quienes las adoptaban. El *art nouveau* reflejó el estilo de vida de la oligarquía de principios del siglo XX, el *art déco* la modernidad de la pequeña clase media limeña y la “arquitectura moderna”, las intenciones de un grupo intelectual (representado por la Agrupación Espacio) por traer a Lima las bondades del funcionalismo y racionalismo europeo y norteamericano.

En teoría, las vanguardias arquitectónicas del siglo XX se definen principalmente por buscar respuestas a nuevas necesidades. Tienen como objetivo "una cierta crítica al modelo de sociedad predominante y el planteamiento de propuestas de transformación adecuadas al espíritu de tiempos venideros"¹. Las vanguardias son críticas del momento en el que se presentan y buscan instaurar un nuevo mecanismo de abstracción de la sociedad a través de una ruptura con los lenguajes arquitectónicos conocidos hasta entonces. Esto se engarza con otra de sus características: rompen con los elementos convencionales y tradicionales que el tiempo legó a la comunidad; de manera que la lejanía de la tradición le otorga mayor consistencia y libertad. Sin embargo este es el principal problema de las vanguardias. Mientras más alejadas se encuentren de la tradición, menor será el grado de comprensión para los espectadores, pues en su sistema interpretativo les será difícil entender el mensaje que el "edificio-monumento" quiere transmitir.

Otra paradoja que poseen las vanguardias, pero que a su vez es una de sus principales características, es la ahistoricidad que manifiestan. Estas manifestaciones arquitectónicas niegan la tradición y pretenden ser hitos históricos trascendentales, capaces de negar todo hecho histórico anterior pues no poseen lazos o nexos con ninguno de ellos (teniendo en cuenta su distanciamiento de las tradiciones o convenciones conocidas). El problema de esta afirmación es que apenas aparecen en

¹ Josep María Montaner. *La modernidad superada. Arquitectura y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997. pp. 149

algún momento histórico estas vanguardias pasan a formar parte de las tradiciones culturales (y por ende del legado histórico) de alguna comunidad, independientemente de si fueron entendidas en su momento o no.

Por último, las vanguardias reclaman una nueva monumentalidad. Los edificios pretenden erigirse como únicos e irrepetibles en una sociedad postindustrial. Aquí tenemos otra paradoja. En una sociedad como la actual no existen "monumentos", sino "prototipos", piezas reproducidas en serie (principalmente los edificios públicos) que, en medio de un entorno en el que predominan construcciones similares, se vulgarizan y pierden su condición de monumento.

El *brutalismo*, que posee todas estas características como vanguardia arquitectónica, apareció a finales de la década de 1950. Lo interesante es que en Lima se utilizó en gran medida, aunque muchas veces no se tuvieron en cuenta las posibilidades comunicativas de esta vanguardia arquitectónica. Esta vanguardia está presente en edificios públicos, instituciones privadas, clínicas, colegios e iglesias. Inclusive, hoy en día se continúa construyendo bajo los cánones del concreto expuesto. La nueva sede administrativa de la Universidad Mayor de San Marcos fue realizada siguiendo las pautas de este estilo y es "en conjunto, el edificio institucional más importante de la Universidad [...] y se ha planteado para que *simbolice* el renacimiento de la universidad más antigua de América"².

El brutalismo se define por la utilización del concreto armado (*béton brut*) en toda la estructura y paredes del edificio, y en la mayoría de los casos presenta juegos volumétricos a gran escala, dejando de lado cualquier tipo de decoración final en su superficie. Sin embargo no fue sólo un estilo arquitectónico en boga. El brutalismo fue concebido como un vehículo de simbolización, pues su definición teórica lo presentaba

² "Sede Central administrativa de la UNMSM". En: *WAKA XXI*. Revista de la Facultad de Urbanismo y artes de la UNI. N° 1, octubre 2004. 49 pp.

como un estilo altamente reformador y revolucionario apelando siempre al funcionalismo, pero de igual manera eliminando muchos convencionalismos arquitectónicos hasta ese momento aceptados.

El brutalismo fue, precisamente, la vanguardia arquitectónica utilizada por el Gobierno Revolucionario para simbolizar las reformas que proponían para la sociedad peruana. Sin embargo, como se mencionó líneas arriba, las vanguardias arquitectónicas (en este caso el brutalismo) corrían el riesgo de ser mal interpretadas, pues su mensaje no tenía asidero dentro de la tradición arquitectónica conocida cuando aparecieron. Y aquí la paradoja de las fuerzas armadas: los seis edificios construidos en Lima no fueron entendidos por el poblador común. Definitivamente fueron identificados como expresión militar, pero dentro de la verticalidad del mando militar, no como fundacionales de una nueva era social.

La base de la ideología expuesta en el manifiesto y estatuto del Gobierno Revolucionario pretendía la transformación de las estructuras económicas, sociales, políticas y culturales con el fin de lograr una nueva sociedad en la que el hombre y la mujer peruanos vivan con libertad y justicia³.

Tema trabajado ampliamente desde diversas corrientes interpretativas, todos coinciden en que la finalidad de la revolución de las fuerzas armadas tuvo como fin último la generación de un nuevo orden social. La presente investigación pretende establecer que la arquitectura fue uno de los medios empleados por el gobierno militar para mostrar a la población el giro político y social; nada menos que a través de la construcción de edificios emblemáticos para aquella época.

³ Cfr: *Plan Inca o Plan de Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas*. El Peruano, 30 de julio, 1974

Para el caso peruano, la relación entre ideología y arquitectura del gobierno militar no ha sido trabajada de manera directa. Si bien el gobierno revolucionario encabezado por Juan Velasco Alvarado ha sido analizado exhaustivamente desde diversos enfoques y perspectivas, no existe una investigación que analice la intencionalidad simbólica del gobierno por mostrar sus cambios y sus pilares ideológicos a través de sus edificios públicos.

Podríamos decir, que casi no existe una aproximación al análisis de la arquitectura peruana y la sociedad que la produjo, pues la historia de la arquitectura en el Perú ha sido un tema prácticamente olvidado en la producción historiográfica peruana.

A pesar de contar con obras arquitectónicas de excelente factura y que son reflejo del pensamiento e ideología de una época en particular, son pocos los trabajos que se dedican al análisis histórico del asunto en cuestión. Sin duda el tema más trabajado dentro de este campo ha sido el de la arquitectura virreinal. Desde 1930, arquitectos principalmente y en menor medida historiadores, han abordado distintos temas de la arquitectura en el periodo comprendido entre 1535 y 1821. Lamentablemente, este conocimiento proviene del trabajo de unos pocos investigadores como Hart Terré, Hector Velarde, José García Bryce, Juan Bromley o más recientemente Antonio San Cristóbal. Cabe resaltar que para el periodo republicano y moderno existen descripciones generales o críticas puntuales (siempre realizadas por arquitectos), que si dan cuenta de la importancia de la utilización arquitectónica como vehículo simbolizador de la sociedad; mas su extensión los limita tan solo a una breve descripción y de ninguna manera son análisis detallados del hecho arquitectónico. Resaltan los trabajos de los arquitectos Augusto Ortiz de Zevallos, Willy Ludeña, Elio Martuccelli, José Beingolea, Pedro Belaúnde, Juan Carlos Doblado (entre otros) quienes

han tratado de hacer un balance del desarrollo de la arquitectura peruana. Si bien son agudas observaciones de momentos arquitectónicos relevantes (principalmente en Lima), muy pocos textos logran ser sólidas investigaciones, pues como se mencionó líneas arriba, estas críticas se encuentran o en compendios arquitectónicos generales o en artículos periodísticos de muy poca extensión.

La presente investigación parte del artículo escrito por Augusto Ortiz de Zevallos, quien realizó una crítica a la "arquitectura del poder" en el siglo XX peruano⁴. Este artículo es pionero en el análisis de la producción arquitectónica de una época en particular, principalmente de los gobiernos que trataron de utilizar la arquitectura como reflejo "megalómano" de su poder. Siguiendo esta línea interpretativa los arquitectos Jorge Burga y Reynaldo Ledgard analizaron la arquitectura del Gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado, pero no se alejaron de los postulados esgrimidos por Ortiz de Zevallos años atrás⁵.

Las fuentes que le otorgan consistencia a esta tesis provienen del archivo del Colegio de Arquitectos del Perú y principalmente de las entrevistas realizadas a los arquitectos que proyectaron los edificios del periodo investigado.

Esperamos que esta tesis sirva para alentar nuevas interpretaciones de la sociedad utilizando fuentes diferentes a las tradicionales, pues la interpretación de la cultura no es una "ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones"⁶, significaciones que explican determinados acontecimientos, y para nuestro caso, voluntades expresas de un gobierno para evidenciar, a través de la arquitectura, un cambio social y político sin precedentes.

⁴ Augusto Ortiz de Zevallos, "Arquitectura ante o bajo el poder", en *Debate*, n° 6, 1980

⁵ Ver: Jorge Burga, "La arquitectura del velasquismo: la última generación de elefantes blancos" En: *La Revista de Arte, Ciencias y Sociedad*. n° 7, 1982; Reynaldo Ledgard, "Arquitectura del poder: entre el estado y la banca privada", *Márgenes* n° 4, 1988

⁶ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1997., 20

Mi agradecimiento profundo a la Dra. Margarita Guerra, un referente importantísimo, no sólo en estos meses de investigación sino también a lo largo de todo mi quehacer profesional. Gracias por sus constantes consejos y aliento en el presente trabajo.

Quiero agradecer especialmente al R.P. Jeffrey Klaiber, mi asesor de tesis, por el tiempo dedicado a la presente investigación y por su generosa disponibilidad en todo momento.

Al Dr. Iván Hinojosa, y al Dr. Jesús Cosamalón, muchas gracias por sus agudas observaciones y por su abierta disposición a escuchar y guiarme con sus valiosos aportes y comentarios.

A los arquitectos Elio Martuccelli, José Beingolea y Ricardo Gonzáles, quienes me guiaron en el conocimiento del hecho arquitectónico. Mi agradecimiento especial a cada uno de ellos pues me enseñaron que la arquitectura por si sola también es una fuente interpretativa capaz de explicar procesos históricos.

A Víctor Torres Laca, Eduardo Torres Arancivia, Emilio Candela Jiménez, mis amigos y sobretodo mis referentes profesionales mas cercanos por los cuales guardo muchísimo respeto y admiración. Gracias por sus comentarios, observaciones y agudas críticas.

A Manuel Lizarraga Ibáñez y Mateo Millones Mayer por el interés y constante apoyo durante la investigación.

Finalmente agradezco profundamente a María Katia Munares Sánchez por todo el apoyo en las diferentes etapas de la tesis, por la corrección de estilo y sobretodo, por enriquecer, a través del constante dialogo y discusión, las ideas que recorren la presente investigación.

I. La arquitectura en Lima, semiótica y monumentalidad

I.1 La carga semiótica de la arquitectura

Entender la arquitectura como un sistema comunicativo ha sido preocupación de la semiología moderna de la segunda mitad del siglo XX. El análisis sobre sus alcances y su real fuerza comunicativa fue un tema recurrente no solo entre los más connotados investigadores de los signos, sino también entre los mismos arquitectos, quienes se plantearon si es que sus edificaciones podían manifestar algún tipo de mensaje más allá de su simple funcionalidad o uso como espacio habitable¹. Lamentablemente, el conjunto heteróclito y diversificado de proposiciones teóricas no pocas veces contradictorias desarrolladas a partir de la fundación de la semiología moderna², no han permitido que se forme un corpus teórico único para la definición de una semiótica de la arquitectura³. Sin embargo, en esta permanente confrontación de teorías e

¹ Consideramos aquí a los semiólogos que han contribuido al desarrollo de la teoría de los signos desde su constitución como tal (usualmente se toma el año de 1914, pues fue cuando el *Cours de linguistique generale* de Ferdinand de Saussure fue publicado), sentando las bases de la semiología moderna. Los semiólogos que más han influenciado a los teóricos de la arquitectura en sus definiciones para la construcción de una semiótica arquitectónica han sido Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*; Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*; *Obra Lógico semiótica*; Roland Barthes, *Ensayos Críticos*; *Elementos de semiología*; *Lo obvio y lo obtuso*; Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*; Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*; Charles Morris, *Signos, lenguaje y conducta*; *La Significación y lo significado. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*; Humberto Eco, *La estructura ausente*; *Tratado de semiótica general*; Emilio Geronzi, *Proyecto de semiótica*; Desiderio Blanco y Raúl Bueno, *Metodología del análisis semiótico*; Miguel De Moragas Spa, *Semiótica y comunicación de masas*.

Entre los arquitectos que se han dedicado a la búsqueda de una definición teórica resaltan Renato De Fusco, *Arquitectura como mass medium. Notas para una semiología arquitectónica*; Geoffrey Broadbent, *Diseño arquitectónico. Arquitectura y ciencias humanas*; Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura*; Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*.

² Jaime Iberico, *Semiótica de la arquitectura. Ensayo sobre las teorías de los signos y sus influencias en la arquitectura*. Tesis para optar el título de arquitecto, Universidad Ricardo Palma. Lima, 1994, 37

³ Aquí usamos la definición que A.J. Greimas hace de semiología y semiótica. La primera es la ciencia de los signos (respetando la definición saussureana) y la segunda la ciencia de un conjunto

interpretaciones surgieron interesantes análisis de su posibilidad comunicativa, pero bajo un común denominador: la influencia de las teorías semiológicas aplicadas al lenguaje de Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce.

Fue sobretodo el lingüista ginebrino quien a través de sus teorías sobre la real naturaleza del lenguaje y sus elementos (*signo* compuesto de significado y significante), introdujo una nueva forma de interpretar los innumerables sistemas de signos. El signo, principal aportación semiótica de Saussure, es una entidad constituida por dos elementos de naturaleza síquica que son el *concepto* y la *imagen acústica* (el significado y el significante)⁴. Este modelo físico-material fue esbozado para el lenguaje verbal. Sin embargo, la semiótica amplió este concepto y lo hizo extensivo a los diferentes sistemas de signos, adaptando el modelo a distintos sentidos y a distintas capacidades perceptivas⁵. Así, la naturaleza de estas entidades no necesariamente debía reconocer al lenguaje hablado, o ser solamente susceptibles a imágenes acústicas. Los estudios semiológicos rápidamente dieron cuenta de la posibilidad de traducir los signos a través de imágenes visuales, táctiles u olfativas. *La imagen sensorial* (termino aplicado a partir de la imagen acústica saussureana), fue entonces la que fue capaz de captar e interpretar cualquier tipo de entidades físico-materiales⁶. Bajo este criterio, la semiótica amplió su campo de estudio a los demás sistemas de signos susceptibles de ser captados por cualquiera de los sentidos. En el derrotero de la investigación semiótica, ya no era valido hablar solamente de lengua y sonidos sino de *materialidades* que incluyeran a todos los sentidos:

particular de signos, por ejemplo los signos pictóricos, icónicos o en nuestro caso arquitectónicos. Bajo esta definición se entiende semiología como ciencia general de todas las semióticas. Bueno, 17

⁴Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*. Para Saussure la imagen acústica y el concepto son entidades inseparables, unidos por reglas de arbitrariedad, sincronía, diacronía, etc.

⁵Miguel de Morganas, *Semiótica y comunicación de masas*, 31

⁶Ibid, 32

"Será pues tarea de la semiótica del signo la elaboración de un catálogo de esas *materialidades*, la disección de los elementos expresivos, el estudio de sus combinaciones e interferencias entre elementos expresivos de diferente naturaleza. Esta tarea constituye un paso insustituible para adentrarnos en un terreno ideológicamente más rentable, el que nos permite descubrir si las estructuras de estas materialidades y sus imágenes, en el primero y más inmediato plano de expresión, encuentra correspondencia en el segundo plano, el plano de contenido."⁷

Uno de los continuadores de la obra de Saussure, el francés Eric Buyssens, recogió estas impresiones y las llevó por el camino de la comunicación. "La semiología -dice Buyssens- puede definirse como el estudio de los procesos de comunicación, es decir, de los medios utilizados para influir a otro y reconocidos como tales por aquel a quien se quiere influir."⁸

Buyssens estableció que la semiótica debe reservarse sólo para acciones o procesos comunicativos donde existe una intencionalidad del emisor hacia el receptor y como este último debe reconocer perfectamente que se le quiere influir. Este lingüista reconoce que frente a los objetos semióticos (o comunicativos) existen otros que simplemente significan, que aunque puedan ser interpretados y reconocidos, "no constituyen propiamente hechos semióticos."⁹ Un perro que mueve la cola -indica- es reconocido como un perro que está contento. Sin embargo, este animal nunca tuvo la intención de dar a conocer su estado de conciencia: por ende no hubo un proceso comunicativo. "Los hechos no comunican sino están previstos de comunicación"¹⁰. Aquí Buyssens hace una diferenciación entre los verdaderos procesos comunicativos y

⁷ Idem. "Por consiguiente, desde el punto de vista prospectivo, el objeto de la semiología es todo sistema de signos cualesquiera su sustancia y sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de esas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos constituyen, sino lenguajes, por lo menos sistemas de comunicación". José María Rodríguez et. al., *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977, 11 y ss.

⁸ Eric Buyssens, *La Communication et l'articulation linguistique*, citado en De Morganas, 33

⁹ De Morganas, 37

¹⁰ Ibid.

los *indicios*, aquel conjunto de mal llamados signos que no son reconocidos por el receptor a pesar de haber sido emitidos intencionalmente por el emisor (porque no tuvieron intención comunicativa). Estos dos niveles, significación y comunicación, comúnmente se encuentran combinados y es en su interrelación que se comprende el hecho semiótico.

En los procesos comunicativos propuestos por Buysens interviene el *indicio*, figura tomada de los mensajes icónicos de la comunicación de masas. Este elemento permite persuadir al receptor haciéndole más fácil reconocer la intencionalidad comunicativa del emisor, aunque este trate de disimularlo¹¹.

Producido el hecho comunicativo, su carácter sémico dependerá de la función que la sociedad le atribuya. Inclusive, el hecho u objeto pueden dejar su significación original para convertirse momentáneamente en vehículos de expresión con un carácter sémico diferente. La balanza, una paloma, un apretón de manos, entre otros muchos objetos o hechos se convierten, dependiendo del contexto, en vehículos de expresión. La utilización de su carácter sémico, esta condicionada por su utilización como *indicios* en la elaboración del mensaje y que disimula la intencionalidad del emisor sobre el receptor.

Otro aporte importante de Buysens para la comunicación de masas es la definición y clasificación de las *semias*. *Semia* es el término adecuado para designar referencias propiamente semióticas. Entre las más importantes semias se encuentran la variedad de lenguas y sistemas de signos establecidos con el fin evidente de comunicar (señalización en las carreteras, galones militares, uniformes, signos gráficos de la lógica o de las ciencias exactas, etc). Buysens clasificó las semias según las modalidades sensoriales de su recepción, las características de su campo semántico, economía lingüística, factor

¹¹ El vestido, corte de cabello, el diseño de una marca publicitaria, etc., se acogen a un *indicio* que disimula la intencionalidad comunicativa, dicen sin decir, significan y comunican.

sociológico que hace referencia a las características del código de cada semia respecto al grupo que lo utiliza y por último, si posee referencias legislativas. Esta clasificación le permitió igualmente delimitar el discurso que sobre estos factores se establece y la escritura que se genera a partir de su utilización en el lenguaje.

Con la teoría de Buysens los sistemas de signos no lingüísticos fueron reconocidos como susceptibles para comunicar. Ya no era necesario explicar estos sistemas a través de un lenguaje; los sistemas de signos solos se constituían y se reconocían como hechos comunicativos con igual autoridad que el habla.

Como se ha visto, en estos sistemas de signos, el acto comunicativo o sémico es efectivo cuando el receptor se da cuenta de la intencionalidad del emisor para transmitir el mensaje. La estructura del acto sémico posee dos componentes: la indicación notificativa y la indicación significativa¹². La primera atañe al reconocimiento que hace el receptor de la intención del emisor y la segunda refiere el reconocimiento del mensaje que hace el receptor entre los posibles “mensajes” que transmite el emisor.

Esta intencionalidad implica la manifestación del estado de conciencia del emisor¹³ y una interpretación por parte del receptor que esta determinada además, por las *circunstancias*, es decir, por el contexto en el que se realiza el acto sémico. El contenido de la señal que le llega al receptor (y la interpretación que hace de ella) siempre ha de estar condicionada por las *circunstancias* exteriores que hacen posible su comprensión en el mismo momento que recibe el mensaje. Asimismo, las *circunstancias* permiten que de todas las posibles opciones, el receptor escoja solamente la señal portadora del mensaje. No obstante, las *circunstancias* pueden igualmente ser capaces de interrumpir la comunicación efectiva entre el emisor y el receptor. Si ambos poseen contextos

¹² Cfr: José Luis Prieto, *Mensajes y señales*. Barcelona: Seix Barral, 1967

¹³ Juan Pablo Bonta, “Notas para una teoría del significado en diseño”. En: Broadbent et al. *El lenguaje de la arquitectura*. Mexico: LUMISA, 1984, 287

diferentes, o si es que el emisor emite su mensaje pensando que el receptor comparte sus *circunstancias*, el acto sémico falla.

Juan Luis Prieto propone –siguiendo el análisis de Buysens- que en este punto se debe tener en consideración el análisis del contenido y los complementos de significación (contexto o *circunstancias*) para la comprensión global del acto sémico¹⁴. Prieto define dos campos a tomar en cuenta: el campo *noético* y el campo *semántico*.

El campo *noético* es aquel conjunto donde se encuentran todos los mensajes que una señal permite y que son admitidos por el receptor, sean estos mensajes los que se afirman o los que se excluyen. La oración: dame el lápiz, permite al receptor centrar el universo del mensaje y a su vez excluir los no correspondientes (dame el borrador o la tiza). El campo *semántico* es el campo expresivo al que pertenece el mensaje, y puede ser dividido en dos clases complementarias: el significante y el complemento de este significante (aquel que le otorga el sentido al acto sémico).

Bajo estas pautas, el análisis del contenido permite saber el real significado del mensaje. Es en la exclusión que el campo noético delimita la posibilidad de comunicación de un mensaje, aunque a veces es necesario hacer subconjuntos dentro de este campo pues tanto lo excluido como lo aceptado pertenecen a un universo demasiado amplio como para captar el contenido del mensaje sin caer en errores de interpretación.

Los análisis de Buysens y Prieto poseen una característica distinta a las demás interpretaciones semiológicas: son conscientes del decisivo papel que juega el contexto durante la comprensión de un mensaje. “La participación del contexto en la delimitación del campo noético, que se establece con la prescencia de una señal, vincula y convierte

¹⁴ De Morganas, pag 33 y ss.

en solidaria nuestra preocupación, nuestra problemática semiótica, con las condiciones políticas a las que esta sometido el hombre de nuestra sociedad.”¹⁵

Las condiciones ideales para una comunicación efectiva son que tanto emisor, receptor y mensaje compartan los mismos códigos dentro de un contexto compartido por los tres elementos de la comunicación. Si el mensaje es elaborado en un contexto no compartido por el receptor, difícilmente podrá entenderse con claridad o logrará alguna reacción que el emisor espera causar en el receptor.

Renato de Fusco y la significación en la arquitectura

Los sistemas de signos no lingüísticos fueron sometidos a rigurosos análisis para saber si es que eran capaces de contener mensajes para una comunicación de masas. Si bien Saussure ya había establecido que estos sistemas de signos poseían las mismas propiedades significantes que el lenguaje hablado o eran susceptibles al estudio como sistemas capaces de comunicar, se sabía también que muchos de estos sistemas “difícilmente se pueden expresar sin el acompañamiento de un mensaje lingüístico”¹⁶.

Roland Barthes, importante semiólogo de mitad del siglo XX, establecía que “[...] a pesar de la invasión de las imágenes, nuestra civilización es mas que nunca una civilización de la escritura. Por lo tanto, parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados, puedan existir al margen del lenguaje”¹⁷.

Tras observar a los sistemas de signos que intervienen en la comunicación de masas, Barthes dio cuenta de la diferencia que existe entre el lenguaje, mucho más estudiado e

¹⁵ De Moragas, 49

¹⁶ Renato de Fusco. *Arquitectura como mass medium*. Barcelona: Anagrama, 1970, 14

¹⁷ Roland Barthes, *Elementos de la semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1973, 16

investigado y “la semiología, que aún titubea, aunque sea a esta última a la que se dedique su interés principal.”¹⁸

El lenguaje es sin duda el sistema de signos que más estudios ha recibido y el modelo semiótico por excelencia en la investigación semiológica. Sin embargo, decir que solamente el lenguaje es el único sistema a comunicar, es relegar a los otros sistemas de signos a un plano secundario y privarlos de su autonomía para convertirse en un sistema con características y elementos propios, como por ejemplo puede ser la arquitectura. La experiencia y la misma intuición humana permite entender a estos sistemas de signos como un sistema con “características peculiares que señalan su autonomía respecto al lenguaje hablado y en lo que se refiere a su significación.”¹⁹

La imposición del lenguaje sobre los demás sistemas de signos se debe fundamentalmente a que la lengua sirve única y exclusivamente para comunicar, en cambio, la gran mayoría de signos poseen muchos niveles significativos o funcionales, lo que dificulta su reconocimiento como sistemas comunicativos.

Renato de Fusco, arquitecto y crítico italiano, fue uno de los primeros investigadores que definieron a la arquitectura como un sistema comunicativo de primer orden tan igual como lo podía ser el lenguaje o cualquier otro sistema de signos, sean icónicos o no.

Basado en los postulados de Seassure y Buyssens, De Fusco incorporó a su análisis los aportes de la investigación estética sobre los problemas de la forma en el arte y a los factores sociológicos y culturales que intervienen en su apreciación.

¹⁸ De Fusco, 71

¹⁹ Ibid, 72

Si se acepta que la arquitectura es un sistema comunicativo (que se puede incluir en la comunicación de masas), indica, se debe establecer en primer lugar cómo y que es lo que se comunica, en otras palabras “especificar sus significados.”²⁰

Si se acepta que la arquitectura significa, se debe entonces definir el termino significado. Valiéndose de las definiciones de Dorfles²¹, De Fusco precisa la palabra significado:

"El significado se puede considerar como un proceso que vincula los objetos, los acontecimientos, los seres, a unos signos, que a su vez son capaces de evocar tales objetos, acontecimientos, seres. Por ello, el proceso cognositivo no es otra cosa que la posibilidad de conferir un significado a las cosas que nos rodean y tal posibilidad nos la dan los signos, que para nosotros son el intermediario entre nuestra conciencia subjetiva y el mundo de los fenómenos. Por lo tanto, los signos (en sus distintas subdivisiones y clasificaciones: símbolos, íconos, señales, emblemas, etc.) son los instrumentos principales de toda comunicación.”²²

La arquitectura es un sistema organizado de signos en el que se puede identificar géneros y subdivisiones tan igual como en el lenguaje hablado. Pero, ¿Cuál es el significado de la arquitectura?, ¿Cómo funciona este sistema de signos?

Teniendo en cuenta lo arriba expuesto, De Fusco intentó entender y definir el significado en la arquitectura a partir del mas inmediato factor comunicativo de la arquitectura: la correspondencia de sus formas con algunas de sus funciones pues "denotan una tipología y un programa de construcción inequívocos.”²³

Aunque existan diferencias lingüísticas entre distintos individuos o entre naciones mismas, es posible interpretar los símbolos arquitectónicos e inclusive darle valores simbólicos, monumentales o representativos, a partir de su forma y función, pues la relación entre ambas, en el nivel mas elemental, es en si misma un proceso de significación universal reconocible por el hombre. Una puerta, una silla, una mesa, una

²⁰ De Fusco, 145

²¹ Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1967

²² Dorfles, 203

²³ De Fusco, 150

escalera, etc., su forma denota su uso y función en la vida cotidiana o en el caso que posean una valoración de tipo trascendental, las analogías son trasladables a un plano semántico de iguales características: la escalera te transporta a algún lugar alto, la puerta te permite la entrada a un lugar de acceso restringido, etc..

Sin embargo esta forma de significación tuvo inconvenientes en los mismos años que De Fusco realizaba sus investigaciones. El famoso ejemplo del inodoro, modelo máximo del binomio forma-función, que por décadas fue el estandarte de los diseñadores funcionalistas, se derrumbó cuando se trató de introducir el aparato en regiones donde nunca antes se le había visto:

"Al sur de Italia, en unas nuevas viviendas para la población rural, el inodoro fue usado como estanque para limpiar la uva; los campesinos suspendían dentro de una red y luego jalaban de la cadena y de esa manera limpiaban la uva. En el norte de Grecia, donde los campesinos también hacían sus necesidades en el campo al aire libre, el inodoro fue utilizado como fogón para quemar madera (pues su forma correspondía al hoyo que hacían en el suelo para tal propósito). Para apagar el fuego y limpiar, también jalaban la cadena."²⁴

De Fusco sabía que el binomio forma-función en su acepción mecanicista y en su carácter lineal de causa-efecto, no era lo único e indispensable en una comunicación arquitectónica. Intervenían; los factores sociológicos y culturales y el contexto en el que se presentaban.

El funcionalismo nació en la polémica tradición-modernidad, que cuestionaba todos los significados arquitectónicos precedentes, la monumentalidad, el simbolismo y principalmente al academicismo que existía en los tratados arquitectónicos.

El funcionalismo anuló todos los símbolos que se percibían anticuados y desfasados y le dio cabida a la función práctica como nueva ideología arquitectónica. La lucha frontal que tuvo el funcionalismo con los viejos símbolos, buscaba también la instauración de

²⁴Charles Jencks, "El signo arquitectónico". En: Broadbent, Geoffrey, *El lenguaje de la arquitectura*. México: LUMISA, 91

otros nuevos, que respondan a la ideología arquitectónica que deseaba imponer. Esta lucha semántica estaba "tan cargada de una tensión significativa, que daba a la imagen estereotipada del funcionalismo estricto una interpretación más superficial que su aportación real."²⁵

La contradicción de sus propios términos, "el predominio de un factor sobre el otro"²⁶ en el binomio forma -función, y sobretodo, la poca correspondencia que existe entre el reconocimiento de la funcionalidad y los distintos contextos culturales hacen que resulte totalmente inadecuado utilizar este al funcionalismo para resolver el problema de la significación en la arquitectura.

Basándose en los postulados de Panofsky, De Fusco intentó resolver el tema de significación desde la perspectiva de la iconología arquitectónica.

Frente a los valores formales y descriptivos de las obras de arte, la iconología se encarga de la interpretación y análisis de su significado. "Consideramos la obra de arte como síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinidad de otros síntomas e interpretamos sus aspectos compositivos e iconográficos como manifestaciones más detalladas de estas cosas distintas."²⁷

El descubrimiento del carácter simbólico de la obra de arte y la posibilidad de su interpretación, marca la diferencia entre la iconología y la iconografía, cuyo análisis se basa en el empleo del método descriptivo de la obra en si, sin reparar en su posibilidad comunicativa.

El objeto de la interpretación iconológica -indica De Fusco- es la búsqueda del significado intrínseco, que constituye el mundo de los valores simbólicos; pero condicionado por la psicología y la visión del mundo personal. Los significados serán

²⁵ De Fusco, 151

²⁶ Ibid, 152

²⁷ E. Panofsky. *Il Significado de le arti visive*. Turín, 1962. En: De Fusco, 152

interpretados teniendo en cuenta su contexto (síntomas culturales) y las condiciones históricas que permitieron su aparición y uso, expresadas en temas y conceptos específicos. Finalmente, como telón de fondo a toda interpretación iconológica se encuentra la "invariabilidad de las relaciones entre las tendencias esenciales del espíritu humano". Con este concepto prestado de Panofsky, De Fusco utilizó una de las principales afirmaciones del estructuralismo para definir la significación en la arquitectura: En el lenguaje arquitectónico existe una invariabilidad de relaciones entre las tendencias esenciales y su expresión por medio de temas y conceptos, así las condiciones históricas varíen en el tiempo²⁸.

En arquitectura, la invariabilidad la ofrece en primer lugar la tipología de la construcción, una característica constante de la morfología constructiva que a lo largo de los años y en cualquier modelo cultural se ha constituido como principio metodológico.

Un buen ejemplo de invariabilidad entre las relaciones de las tendencias esenciales lo constituye la ampliación del concepto *tradición*. Las formas consideradas imperfectas o bárbaras -indica De Fusco- ahora poseen una valoración tan alta como las formas clásicas, especialmente las provenientes de "civilizaciones exóticas o primitivas", aunque para ello tuvieron que someterse a la pérdida de su denotación original.

En este proceso interviene y también como factor invariable, el interés social por las formas, que en buena cuenta ha sido el motor que ha permitido la discusión y el crecimiento de la crítica arquitectónica.

La tercera invariable que encuentra De Fusco, -siempre engarzada a las otras dos ya mencionadas-, es la intencionalidad de representar a través de la arquitectura (y en las artes figurativas en general) el espacio y el tiempo. Por ejemplo, mediante la ampliación

²⁸ De Fusco, 153

del concepto de tradición, se amplia también el universo significativo, pues intervienen no solo conceptos científicos (que son parte de una ideología o de una construcción cultural) sino también aquellos datos provenientes de las creencias y mitos de las culturas llamadas bárbaras o primitivas.

La falta de medios y de un código arquitectónico unitario, permitieron el crecimiento desordenado de contenidos e intenciones provenientes de diversas manifestaciones culturales. Así, con el correr de los años, la arquitectura aceptó diversas teorías y conceptos (sea en el tiempo, o por la aceptación de nuevas tradiciones portadores de contenidos novedosos) haciendo difícil la comprensión de los mensajes que pretendía comunicar. Ante esta situación surgió una especialización comunicativa que alteró la comprensión del hecho arquitectónico:

"El clasicismo de la forma, el sentido constructivo, la acentuación individual, la interpretación psicológica, los datos del inconsciente, nunca se encuentran en una sola poética, en una sola experiencia artística, sino que se atribuyen indistintamente a otras tantas tendencias específicas. Por ello, la relación, el mensaje, en que otras épocas se producía en una imagen pluralista pero unitaria, y que podía ser decodificada según los distintos niveles de preparación cultural esta divide en múltiples sectores especializados que, como tales son accesibles a limitados grupos de expertos. Dada la estrechez del campo de fruición estética actual, es inevitable el rápido consumo de toda nueva experiencia y la dificultad creciente para instaurar el código lingüístico necesario."²⁹

El reconocimiento en el lenguaje le otorga a los significados arquitectónicos, además de valor, una convencionalidad que los separa de los objetos naturales. Los objetos culturales son por su parte "semánticamente intencionados", significan y comunican su procedencia de una tradición, aunque con los años pierda su denotación original y estandarice (dentro de una institucionalidad) su significado.

²⁹ Ibid, 155

Valiéndose de la metodología estructuralista, De Fusco analiza al hecho arquitectónico, pues reconoce en él, la existencia de elementos estructurales invariables ya sean estos explícitos, o como mayormente ocurre, ocultos en la estructura de la edificación. Para ello, el modelo del que se vale es de la lingüística estructuralista.

Formado por unidades que se condicionan recíprocamente y que en la ordenación interna de dichas unidades se reconoce su estructura, la lengua es un sistema organizado que se diferencia de todos los demás por la ordenación interna de sus elementos. Para De Fusco, la arquitectura posee todas estas características: relación entre forma y estructura, cohesión de materiales, carácter significativo de sus elementos, etc..

De Fusco debe mucho de su comprensión y análisis del hecho arquitectónico, al ginebrino Ferdinand de Saussure. Como ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, la semiología no sólo se ha ocupado de sistemas basados en el lenguaje, sino también en los sensoriales. No obstante, la lingüística fue por muchos años el sistema-modelo por excelencia que los demás sistemas buscaron imitar (en su carácter comunicativo).

Basado en las relaciones de la lingüística, De Fusco propuso una serie de relaciones que todos los sistemas semiológicos, incluyendo el arquitectónico debían poseer:

- Una interna, compuesta por su significante y su significado.
- Una relación sintagmática entre el signo y los que los preceden (relación entre signos).
- Una tercera relación que vincula al signo por una asociación memotécnica "a otros signos que pertenecen a estructuras diversas (relación asociativa o paradigmática o sistémica."³⁰

³⁰ Ibid, 161

En la relación sintagmática es necesario que estén todos los signos involucrados pues son condicionantes unos a otros para entender el mensaje correctamente. En la relación asociativa o paradigmática la ausencia de signos no es impedimento para una efectiva comunicación:

"Desde ese doble punto de vista, una unidad lingüística puede compararse con un elemento determinado de un edificio, por ejemplo una columna: por una parte esta en relación determinada con el arquite que la sostiene, esta disposición de dos unidades igualmente presentes en el espacio, hace pensar en la relación sintagmática: por otra parte, si esta columna es de orden dórico, evoca la comparación mental con los demás órdenes (jónico, corinto, etc.), que son elementos no presentes en el espacio; la relación es asociativa."³¹

Desde tiempos muy antiguos, la arquitectura ha sido estudiada y clasificada de acuerdo a su estilo, tipología, órdenes y formas, que han permitido el desarrollo de modelos significantes y/o simbólicos, instituidos socialmente con el fin de comunicar.

Es por ello que en casi todos los momentos históricos la metodología del quehacer arquitectónico se basó en lo tipológico-estilístico para expresar ideologías, sentimientos o pertenencia a algún estrato social.

Para De Fusco antes que se produjera la crisis estilística de fines del siglo XIX, "cada orden, cada tipo de construcción tenía (y tiene todavía) una serie de implicaciones simbólicas, una semanticidad propia, una relación íntima con las características propias de la lengua entendida como conjunto sistemático (y a la vez como institución social) de las convenciones necesarias para la comunicación".³²

³¹ Sausure, 208, 209

³² De Fusco, 162. "(Sobre los edificios ubicados en la Ringtrasse, Viena). Cada edificio fue ejecutado en el estilo histórico que se consideraba más apropiado para su función. Así, para evocar sus orígenes como comuna medieval libre y renacida después de una larga noche de dominio absolutista, la Viena liberal construyó su Rathaus en imponente gótico. El Burgtheater, sede de la tradicional reina de las artes de Austria fue concebido en estilo barroco temprano, conmemorando la época en que el teatro reunió por primera vez lo eclesiástico, lo cortesano y lo plebeyo en un entusiasmo estético compartido. [...]. La universidad, de estilo renacentista en contraste con el Burgtheater era un símbolo de la cultura liberal [...]. El estilo escogido fue para proclamar la asociación histórica entre la moderna cultura racional y el resurgimiento del saber

Sin embargo hay que reconocer que los sistemas asociativos sufrieron una profunda crisis cuando los procesos técnicos y económicos cambiaron radicalmente la percepción del mundo. La sociedad industrial de masas modificó en pocos años los estándares arquitectónicos conocidos hasta entonces, irrumpiendo un conjunto de elementos significativos que mutaban rápidamente, y que por lo mismo, no podían ser clasificados según los sistemas asociativos. Sin embargo, a pesar de la crisis que produjo la arquitectura moderna, su proceso de significación aún se basa en el método asociativo, aunque los semiólogos son conscientes de los límites y alcances de este orden sistemático.

El constante cambio de los modelos significativos de la arquitectura moderna, no permite institucionalizar un "lenguaje arquitectónico" bajo las pautas de los modelos asociativos o paradigmáticos tradicionales. Todos los estilos y vanguardias son usadas y consumidas rápidamente, no hay un tiempo para hacer las respectivas asociaciones o fundar paradigmas, pues todo va mutando o reinventándose constantemente.

Por otro lado, el análisis de las relaciones sintagmáticas, aquellas relaciones que atañen a los signos arquitectónicos ubicados dentro de un mismo organismo espacial, no se basan en relaciones asociativas, sino en actividades analíticas aplicadas al orden sintagmático y a la descomposición (en el caso de que la unidad sintagmática pudiera ser susceptible a descomponer).

Esta relación posibilita la comunicación, pues es la combinación de los signos arquitectónicos lo que define el panorama de la experiencia arquitectónica.

Sin embargo, al igual que las relaciones asociativas, las relaciones sintagmáticas actualmente presentan muchas dificultades analíticas, aunque ello no impide su análisis

secular después de la larga noche de superstición medieval". Carl Schorske, *Viena, fin de siglo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1990. 59-61

y descomposición. La arquitectura moderna, que irrumpió el panorama constructivo a principios del siglo XX, trajo consigo un número elevado de nuevos signos arquitectónicos y con ellos nuevas relaciones sintagmáticas, difíciles de captar para los receptores comunes, ya que estas relaciones, no solamente cambiaban constantemente, sino que muchas veces no tenían nexos con las referencias culturales en las que se presentaban³³.

La relación sintagmática permite la comprensión arquitectónica aunque siempre condicionada por la experiencia social en la que se desarrolla. No obstante, esta experiencia social tiene una profunda influencia sobre los signos arquitectónicos a tal punto que puede desvirtuar el mensaje y alterar el proceso significativo de la arquitectura.

A ello hay que sumar la explosión de signos arquitectónicos que en los últimos 100 años se ha dado, lo que ha generado un caos urbanístico sin precedentes, producto de las tenencias individuales, las vanguardias o las corrientes artísticas. Sin embargo, en esta hipertrofia de elementos arquitectónicos y en su comprensión y aceptación social (aunque modifiquen su sentido comunicativo) es que se define la significación arquitectónica.

La arquitectura posee diferentes reglas respecto a otros sistemas semiológicos. Un rasgo importante es el referido a su elaboración. La arquitectura es un lenguaje construido, fabricado no por la masa receptora, sino por grupos de decisión generalmente conformado por arquitectos, constructores o ingenieros, y que son parte indivisible del momento cultural en el que aparecen.

³³ Es muy común que los mensajes arquitectónicos no sean comprendidos debido principalmente a que sus elementos no tienen correspondencia con la tradición cultural en la que son construidos. Para el caso que la tesis trabaja, los edificios públicos construidos durante el gobierno militar fueron identificados de muchas maneras, menos como ministerios (bunkers, sedes para equipos militares, centros de altos mandos militares, etc).

La masa que consume la arquitectura recibe este "lenguaje" y lo utiliza, más no participa en su elaboración. Estas "logotécnicas", como Roland Barthes las llama³⁴, parten de códigos comunes entre el usuario de la arquitectura y el grupo de decisión, " si es que además de su aspecto funcional quieren conservar un valor semántico."³⁵

Sin duda, el sistema semiológico arquitectónico es susceptible a las determinaciones de la sociedad y al devenir histórico que posibilita su desarrollo. Los nuevos aires de un periodo cultural, cuando los factores económicos permiten o restringen el uso de ciertos materiales o cuando las ideologías de algún grupo de poder restringen o promocionan ciertos estilos arquitectónicos; en otras palabras, cuando el imaginario colectivo influye a los grupos de decisión, el sistema arquitectónico expresa la "determinación ideológica" que las hace posible.

El imaginario colectivo está conformado por las intenciones, deseos, ideas, etc., de una época en particular, es la contenedora (es decir de la que parten) de los códigos referenciales para la significación.

³⁴ Barthes, 37

³⁵ De Fusco, 168

I.2 Monumentalidad en Lima

“Surge la necesidad eterna del hombre, de formar símbolos, para sus actos y para su destino, para sus convicciones religiosas y sociales. Cada periodo tiene la necesidad de crear monumentos, que conforme al significado de la palabra en latín, sean algo que evoca, algo que se ha de transmitir a las generaciones siguientes. Esta necesidad de monumentalidad no puede oprimirse a la larga. Busca encontrar una salida cualesquiera que sean las circunstancias”.

Sigfred Gideon
Escritos escogidos, 1944

Según se ha observado en las páginas anteriores, la arquitectura posee un lenguaje propio capaz de comunicar mensajes a la población que la consume. Un mensaje expresado en sus formas, materiales, texturas y colores, en pocas palabras en todo aquello elaborado exprofesamente por un grupo de hombres (grupo de decisión) para expresar deseos, ideologías, doctrinas y voluntades.

Es por ello que el hombre desde tiempos muy antiguos se valió de la arquitectura para expresar su cosmovisión del mundo o para mostrar su hegemonía sobre otras culturas u hombres. Cuando el hombre alcanzó cierto nivel cultural, diferenció sus construcciones importantes de las del común de su población a través de la grandiosidad, ubicación y espacialidad, a las que acompañaba siempre de una textura exterior con marcadas diferencias del resto de construcciones. Gordon Childe describió en su obra *El nacimiento de la civilización*, las innovaciones identificables en las civilizaciones del viejo mundo que las distinguen de otras menos avanzadas. Entre otros factores, las construcciones monumentales son incluidas como una característica de civilización

avanzada. Estas estructuras, indica Childe, “reflejan un cambio en la escala social y también en la organización social.”³⁶

Para el crítico de la arquitectura Sigfried Gideon, la arquitectura monumental tuvo su origen entre los 3500 y 2600 A.C.³⁷, cuando aparecieron castas sacerdotales o estados teocráticos, en los cuales el control de la energía humana estaba al servicio de un grupo de hombres vinculados a la divinidad. “El libre acceso a la divinidad fue disminuyendo gradualmente, la imagen del dios fue colocada en una oscura celda a la que nadie tenía acceso, excepto el mediador, esta fase aparece en su forma más monumental en Egipto.”³⁸

Las diversas teorías arqueológicas coinciden en afirmar que las grandes construcciones están vinculadas, en un primer momento, a aquellas sociedades en las que se desarrollaron lazos entre los grupos de poder y sus divinidades. Es por ello que, asociadas siempre a un culto telúrico, las monumentales construcciones prehispánicas en el Perú tuvieron relación directa con dioses o fuerzas naturales que capitalizaban el excedente productivo y forzaban a una adoración de la población³⁹, quienes mantenían el culto vivo. Tal vez, el oráculo de Pachacamac pueda ser el ejemplo más importante de la costa central. Durante más de 800 años este lugar fue un sitio de peregrinación importante asociado a un culto pan andino. El oráculo se encontraba encerrado dentro de monumentales construcciones de piedra y barro, que eran a su vez la residencia principal de los sacerdotes encargados del culto. Como en el caso de Pachacamac, en toda la costa del Perú es posible encontrar grandes construcciones, siempre en relación

³⁶ Citado por: Helaine Silverman, “Monumentos y monumentalidad”. En: *Antropológica, Revista del Departamento de Ciencias Sociales*. Lima, Año III, n° 3, 1985, 256

³⁷ Citado por: William Crookshank, *Imagen de la arquitectura del velasquismo en el contexto monumentalista del siglo XX*. Tesis para optar el título profesional de arquitecto, Universidad Ricardo Palma, 1992, 14

³⁸ Sigfried Gideon. *El Presente eterno, los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, 186

³⁹ William Isbell, “The Prehistoric Ground Drawings of Perú”. En: *Scientific American*, n° 239, 1978, 140-153

directa a un culto o a la autoridad que en ese entonces ejercía el poder. Y ello porque las civilizaciones organizadas o de cierto grado social, se han valido de la arquitectura para mostrar su poderío u ofrecer una imagen imponente y jerárquica, capaz de infundir reverencia y respeto entre aquellos que contemplan su presencia, “tal como ha ocurrido desde que las primeras civilizaciones descubrieron la capacidad simbólica y expresiva de la arquitectura. Ella ha de permanecer estrechamente asociada al poderío y capacidad de realización de aquella autoridad que le dio origen.”⁴⁰

A lo largo de la historia, la representación del poder a través de la arquitectura fue un recurso utilizado en casi todas las sociedades tanto por la autoridad como por el poblador que identificaba las construcciones como símbolos del régimen de turno. Albert Elsen utiliza buenos ejemplos para graficar este punto. El 14 de julio de 1789, enardecidos pobladores incendiaron y destruyeron la prisión de la Bastilla, pues era, a vista de todos los que se encontraban en contra del gobierno de Luis XVI, símbolo de la opresión y del despotismo del rey. La “toma de la Bastilla”, fue un hecho tan importante y simbólico en la vida de los franceses que establecieron el 14 de julio como su día nacional. En tiempos más recientes, países como los Estados Unidos de Norteamérica se valen de sus edificios estatales (construidos en un grandilocuente estilo neoclásico) como símbolos del gobierno y de sus valores democráticos. Así, en los billetes de cinco dólares encontramos *The Lincoln Memorial*, en el de veinte *The White House*, en el de 50 *The Capitol* y en el de 100 el *Independence Hall*, tal vez los edificios públicos más conocidos pues se encuentran en el papel moneda de mayor circulación en todo el orbe⁴¹.

⁴⁰ Crookshank, 16

⁴¹ Albert Elsen, La arquitectura de la autoridad, en: Máximo Scolari (ed.), *La arquitectura como símbolo del poder*. Barcelona: Tusquets, 1978, 13.

Como los edificios arriba mencionados, existen muchos en el mundo que han sido realizados con el fin de simbolizar valores o ideologías; o a los que se les ha atribuido características propias de los grupos que ostentan el poder, ya sea porque fueron construidos durante su gobierno o porque los utilizaron tanto, que a la larga se convirtieron en el referente por excelencia de su administración.

Sin embargo, aún no existe consenso entre críticos, historiadores y arquitectos, sobre el tema de la representación ideológica y su expresión arquitectónica. El punto central en la discusión actual radica, en la utilización por parte de las ideologías de estilos arquitectónicos que al parecer no poseen ningún punto de concordancia con los valores que se suponen deben representar.

¿Cómo es posible que en los últimos 200 años, regímenes tan disímiles ideológicamente hayan utilizado el mismo estilo para encarnar sus valores o ideales?, ¿Cómo explicar que el estilo neoclásico haya sido utilizado en las construcciones gubernamentales tanto por el imperio napoleónico, como por la democracia liberal de los Estados Unidos, la Alemania nazi, el fascismo italiano y el comunismo soviético?. ¿Cómo entender las repercusiones de la arquitectura internacional en el contexto capitalista norteamericano si es fruto de las vanguardias socialistas europeas?:

“A Hitler le gustaba explicar que edificaba para legar a la posteridad el espíritu de su tiempo. Opinaba que, finalmente, lo único que nos hace recordar las grandes épocas son los monumentos. ¿Qué queda de los emperadores romanos?, ¿Qué testimonio habrían dejado si no fueran por sus obras? Hitler afirmaba que en la historia de un pueblo se dan siempre periodos de declive y entonces los monumentos reflejan el poder que tuvo en otro tiempo. Naturalmente esto no despierta por si solo una conciencia nacional. Pero cuando tras un largo periodo de decadencia se enciende de nuevo el sentido de la grandeza nacional, los monumentos erigidos por los antepasados constituyen el recordatorio más efectivo. Así, las obras del imperio romano, permitían a Mussolini remitirse al espíritu heroico de Roma cuando trataba de divulgar entre su pueblo la idea de un Imperio moderno, nuestras obras también tendrían que hablar a la conciencia de la Alemania de los siglos venideros.”⁴²

⁴² Albert Speer. *Memorias*. Barcelona: El Acantilado, 2001, 104

Así como Hitler, muchos gobernantes y regímenes en general, han sentido gran admiración por la arquitectura del mundo helénico, tomando de ella muchos símbolos a los que se les daba una interpretación diferente según la ideología que la aplicaba. Sin embargo, muchas veces, los resultados no correspondían con la simbolización a la que se recurría, como en el caso de la cúpula del capitolio de Washington: “la cúpula tiene cualquier cosa menos una historia y una fuente republicana, ya que está arraigada en un antiguo simbolismo del cielo, que servía para proclamar la divinidad de los monarcas del oriente cercano y de Roma.”⁴³

Las contradicciones entre arquitectura e ideología no sólo se daban con la aplicación del neoclásico. El estilo moderno, nacido en Europa de entre guerras y utilizado principalmente por las vanguardias socialistas francesas y alemanas, fue casi eliminado durante la ocupación nazi.⁴⁴ Sin embargo, fue en Estados Unidos, cuna del capitalismo, donde los arquitectos emigrados del viejo continente encontraron mayor terreno para su desarrollo. Como señala Crooshank, “con edificios como el *Seagram Building* de Mies Van der Rohe, o las Torres Gemelas del Centro Mundial de Comercio de Minoru Yamasaki, la esencia formal de la izquierda europea, terminaría años mas tarde, representando el poder del capital privado.”⁴⁵

⁴³ Elsen, *ibid.* “Por ejemplo, la cúpula, no tenía una posición exclusiva, casi sagrada, como en el Renacimiento; aparecía en todas partes: en edificios públicos y privados, en bancos y villas”. Sigfried Gideon, “La necesidad de una nueva monumentalidad”, en: *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio de aparejadores y arquitectos, 1997, 160.

⁴⁴ “Hitler era aversivo a las vanguardias arquitectónicas. Todo estilo internacional le parecía corrompido, propio de comunistas y judíos”. Speer, 38.

⁴⁵ Crookshank, 18. Las Torres Gemelas encarnaron desde su inauguración, en 1973, el espíritu capitalista estadounidense. Esto explicaría que haya sido el principal blanco en los ataques terroristas del 11 de septiembre del 2001: “El World Trade Center, símbolo de la ciudad y de la potencia del capitalismo norteamericano, se preciaba de sus 110 plantas antes de que Osama Bin Laden redujera a polvo sus 165.000 toneladas de acero y cristal.” http://www.el-mundo.es/especiales/2002/09/internacional/11s/virus_antitorre.html. “[...] El mundo ha presenciado ayer atónito e indignado los atentados terroristas contra dos símbolos del poder económico y militar de la primera potencia del planeta. ¡Nadie lo podía creer!, las Torres Gemelas de Nueva York, en el centro financiero destruidas, y en Washington, cerca de la Casa Blanca, el legendario edificio del Pentágono en llamas. Nada menos que el icono de poder

La aparente incongruencia entre ideología y arquitectura moderna ha sido punto de discusión entre los historiadores de la arquitectura pues, a pesar del evidente esfuerzo de gobiernos o regímenes por utilizar la arquitectura como un *mass médium*, o como una expresión simbólica de su poder, esta no lograba concatenar los reclamos de alguna clase en particular.

El italiano Aldo Rossi sostiene firmemente que no existe una arquitectura ideológica. La arquitectura, afirma, “es una técnica del diseño con un cuerpo disciplinar propio”⁴⁶ por lo que buscar relaciones entre producción arquitectónica e ideología es absurdo. Según Rossi no existe una arquitectura nazi, comunista o fascista, lo que existe es una arquitectura de la época nazi, de la época comunista o la construida durante el gobierno fascista de Mussolini. Aquí coincide con Albert Speer, el afamado arquitecto alemán, creador de las obras más representativas del nazismo: “no existía una arquitectura nazi, sino un muy buen uso del neoclasicismo. No había ninguna ideología atrás, sino el gusto refinado del Führer.”⁴⁷ Tal vez el paso de los años haya hecho que el arquitecto alemán se distancie de sus obras y analice con detenimiento la tipología de sus construcciones; sin embargo era consciente de que trabajaba para un régimen totalitario que se valía de la arquitectura para inmortalizarlo:

“A comienzos de 1939, Hitler trató de justificar ante unos albañiles las dimensiones de su estilo arquitectónico con estas palabras: ¿Por qué lo más grande? Lo hago para devolverle a cada ciudadano alemán su confianza en sí mismo. Para poder decir a cada individuo en cientos de campos distintos: Nosotros no somos inferiores, al contrario, estamos a la altura de cualquier otro pueblo. Sin embargo, el gusto de Hitler por lo descomunal iba más allá de lo que estaba dispuesto a confesar a la de aquellos obreros: lo más grande debía glorificar a su obra y aumentar su confianza en sí mismo. La erección de aquellos monumentos debía servir para anunciar su deseo de dominar el mundo mucho antes de que se atreviese a comunicárselo a su entorno más

estadounidense. Si, es el peor ataque sufrido por los Estados Unidos de Norteamérica”. *El Comercio*, Editorial, 12 de setiembre 2001

⁴⁶ Aldo Rossi, Introducción, *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Editorial, 1980. pp. 15-16

⁴⁷ Speer, 39

íntimo. También yo me sentí embriagado por la idea de crear testimonios históricos de piedra con ayuda de planos, dinero y empresas constructoras, para poder anticipar con ellos una aspiración milenaria. Me sentí tan excitado como Hitler al poderle demostrar, que al menos, referente al tamaño, habíamos superado las principales construcciones históricas.”⁴⁸

A pesar de que en un primer momento Speer reconoce que no existió una ideología atrás de la arquitectura nazi, lo cierto es que todo el pensamiento hitleriano, acaso, la máxima expresión del nazismo, se vale de la arquitectura para simbolizar todos sus valores e ideales.

Por su parte, Geoffrey Broadbent cree que la arquitectura de los últimos años ya no guarda relación directa con ideologías particulares, debido principalmente a la falta de contenido filosófico de la arquitectura racionalista. Antiguamente, los diferentes sistemas sociales se expresaban, entre otras formas, a través de la producción arquitectónica pues eran expresiones extremas de situaciones políticas y sociales extremas⁴⁹. Sin embargo, en los últimos años no ha habido correspondencia evidente ya que la arquitectura moderna se ha nutrido de las creaciones de los “formadores de gusto”, arquitectos que han establecido pautas para la construcción, pero que de ninguna manera encarnan en sus edificaciones, ideales o valores de clase. Es por ello, sostiene Broadbent, que el neoclasicismo fue utilizado por regímenes tan disímiles, cada cual dándole interpretaciones de acuerdo a su programa político, pues permitía un simbolismo que lo moderno no podía otorgar.

Luego del fin de la segunda guerra mundial, y como consecuencia del abuso desmedido del neoclasicismo por Mussolini, Hitler y Stalin, se generó un repudio generalizado hacia este estilo arquitectónico.

⁴⁸ Ibid, 131. Las cursivas son nuestras.

⁴⁹ Geoffrey Broadbent, “Neoclasicismo”, en: *Sumarios*. n° 60, setiembre 1982, p. 5

Los *revivals* historicistas, principalmente aquellos que remitían a la tradición helénica fueron criticados duramente pues se encontraban íntimamente asociados a los regímenes totalitarios. En consecuencia, hubo una momentánea disminución en la construcción monumental, pero lo que vendría a continuación sería la expresión de una nueva monumentalidad construida bajo los cánones de la arquitectura moderna.

La arquitectura ya no estaría para el uso de emperadores, aristócratas o bandas fascistas, por el contrario los nuevos monumentos serían los edificios utilizados con fines civiles tales como hospitales, viviendas, campos deportivos o escuelas⁵⁰. Sin embargo, tanto los gobernantes como los arquitectos de dichos edificios monumentales, continuarían concibiéndolos como hitos simbólicos, realizados exprofesamente para la perennización de sus ideales y metas. Concebidos para durar eternamente, constituyen una herencia para las generaciones futuras, formando así, un vínculo entre el pasado y el futuro⁵¹. Todos los regímenes en los siglos XIX-XX han buscado en los monumentos, la expresión de la fuerza colectiva del pueblo, junto a los sentimientos y pensamientos que emanen de ellos. Estos edificios-monumento, al igual que en las épocas pasadas debían representar los ideales que lo hicieron posible, y el espíritu del pueblo (o del gobernante, encarne o no la voluntad popular).

⁵⁰ Crookshank, 47.

⁵¹ Sigfried Gideon, "Nine points on monumentality" (1943); en: Kenneth Frampton, *Historia Crítica de la historia moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981, 212

Monumentalidad en Lima Republicana

A partir de la segunda mitad del siglo XIX es posible encontrar cierta continuidad en la proyección, construcción y uso de edificios monumentales durante los gobiernos republicanos. La construcción de estas obras emblemáticas empezó con el gobierno de Ramón Castilla, gracias a los réditos que el guano proporcionó. Tras él, y a pesar de contar con pocos periodos de bonanza económica, como la vivida durante la exportación del fertilizante de las islas costeñas, hubo siempre la necesidad de construir obras portentosas y de escala monumental. Así la arquitectura se convirtió en uno de los medios favoritos para perennizar los gobiernos. Aunque se pretendía que las construcciones estatales se hicieran para el bien de la sociedad o para mejorar la calidad de vida de la población; muchas veces fueron ejecutadas con el fin de que, en el imaginario político y social, las obras (y los que las hicieron posible) trascendieran en el tiempo (y en la historia del Perú).

No obstante, fue durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía que la arquitectura monumental fue utilizada de manera total para expresar la ideología del régimen. No hubo hasta 1919 intento tan grande para dotar a Lima de edificios, que representaran su progreso y modernización a través de una monumentalidad, como el realizado por Leguía durante sus once años de gobierno. Y es que:

“[...] para lograr el desarrollo del país era preciso integrarlo al mundo y a la economía de avanzada. Para ello requería convertirlo primero en un país atractivo en lo comercial, político y cultural. Con ese fin se dedicó a normar todos los aspectos posibles y sobretodo a mejorar la infraestructura. Pero entendió que para ver pronto resultados y captar a los inversionistas extranjeros necesitaba realizar acciones espectaculares. Solo así, según decía, le restauraría al país el prestigio que había perdido.”⁵²

⁵²Ricketts, 334

Bajo la doctrina de la Patria Nueva, Leguía trató de instaurar una nueva era en el Perú; una era que dejaba atrás todo el pasado oligarca y civilista y que, a través de una revalorización del “lo indio”, le devolvía al poblador peruano su verdadera esencia y dimensión nacional. Imbuido de las corrientes nacionalistas que por aquella época se encontraban muy de moda en toda América Latina, Leguía pensaba al Perú como un “organismo vivo, alimentado por la geografía, el idioma, la raza, la historia y una misteriosa fuerza cósmica que daba forma a un espíritu colectivo, a una emoción territorial.”⁵³ Gracias a la inyección de capital que recibió la economía peruana proveniente de los préstamos estadounidenses, el gobierno de Leguía trató de realizar dos utopías en Lima: la ciudad monumental y la ciudad jardín. La primera mediante la construcción de una serie de edificaciones públicas y privadas en el centro y su periferia, sumándose a ello, la realización y consolidación de importantes paseos y avenidas. La ciudad jardín se vio plasmada mediante la creación de espacios públicos –parques y plazas- a escala metropolitana⁵⁴.

Fueron las fiestas por el centenario de la independencia la ocasión perfecta para mostrarle a las naciones vecinas la modernización y progreso de Lima. La ciudad de los Reyes, ya no se encontraba sumida en el caos y el desorden; por el contrario, el esplendor y boato que las delegaciones extranjeras presenciarían durante las celebraciones alejaría para siempre el estereotipo de país calamitoso y quebrado.

Sobre los ejes de crecimiento que conectaban Lima con los distritos sureños (Miraflores, Barranco y Chorrillos, Magdalena de Mar), se fueron construyendo los más importantes espacios urbanos que rápidamente recibieron lo más selecto de la población limeña. Barrios como Santa Beatriz o el Olivar de San Isidro, fueron diseñados

⁵³ Natalia Majluf (et.al.), *Enciclopedia Temática del Perú. Arte y arquitectura*. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005, 126

⁵⁴ Juan Carlos Doblado, *Introducción a la modernidad arquitectónica en el Perú*. Tesis para optar el grado de arquitecto, Lima: Universidad Ricardo Palma, 1987. Citado en Crookshank, 178

siguiendo los patrones de los suburbios norteamericanos, en donde las casas se encontraban rodeadas de amplias áreas verdes y anchas calles. Para asegurar el arribo de la elite se construyeron polos de atracción muy acordes con el espíritu pronorteamericano que se vivía. El *Country Club* y el *Club Lawn Tennis* de la Exposición fueron dos de los más importantes centros sociales de la época. El primero se consolidó como bastión de la alta sociedad limeña⁵⁵ y el segundo como institución deportiva de vanguardia, frecuentada también por los *dandies* y *flaneurs* limeños.

Un caso particular constituye la urbanización de Santa Beatriz. Expropiados los terrenos del fundo del mismo nombre (por el que el estado pagó una cuantiosa suma de dinero), Leguía quiso demostrar a la población limeña el mejor ejemplo de urbanización, dotando a la nueva área urbana con los más adelantados servicios sanitarios y el asfaltado íntegro de sus calles. Los parques y jardines fueron elementos fundamentales en la composición arquitectónica de este nuevo barrio, por lo que planeó la construcción del mejor parque de la ciudad en sus inmediaciones: el parque de la Reserva, que fue construido sobre 16 hectáreas y contó con una bella pérgola, fuentes de agua y esculturas realizadas por José Sabogal.

El gobierno propició el poblamiento de esta área urbana, otorgando grandes facilidades para la compra de terrenos. Sin embargo, la especulación de tierras y el favorecimiento a los amigos del régimen hizo que fuera habitada por las familias más pudientes de Lima. Así, se levantaron grandes chalets y casas en diferentes estilos arquitectónicos, sobresaliendo el californiano, un *Spanish revival* que estuvo de moda en Lima debido principalmente por su utilización entre la elite de *Sunset Boulevard*, *Beverly Hills* o *Bel-Air*. La “norteamericanización” del espacio tuvo como corolario la construcción de la

⁵⁵ Para una descripción excepcional de las prácticas y costumbres de la más selecta sociedad de los años XX ver: José Diez Canseco, *Duque*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937

embajada de Estados Unidos en la mejor zona de Santa Beatriz, justo al frente del recién inaugurado parque Washington.

La creación de esta área urbana fue sin duda una de las mayores acciones de Leguía por hacer de Lima una ciudad ordenada y sobretodo moderna. Demás está decir que el *American way of life* fue admirado por el gobernante a tal punto, que trató en la medida de sus posibilidades que el limeño viva y progrese tal como lo hacían los habitantes del país norteamericano.

Los espacios públicos fueron de especial importancia para el gobierno de Leguía, pues en ellos la población constataría el progreso de su ciudad y la presencia del estado, ya no como un ente controlador (tal como se percibió en el siglo anterior), sino como un estado económicamente fuerte y suficientemente poderoso que se preocupaba por la mejora de la calidad de vida de sus habitantes. La primera gran plaza en ser construida fue la Plaza San Martín, ya que fue designada por el gobierno para realizar en ella los actos oficiales por el centenario de la independencia. Inaugurada el 27 de julio de 1921, fue el espacio público más grande construido en Lima y tuvo por muchos años una importancia tan grande como la misma Plaza de Armas. A su alrededor se levantaron edificios importantes y emblemáticos, en especial el Hotel Bolívar, que por largo tiempo fue el centro social más importante y aristocrático de la urbe.

La monumentalidad en esta época recayó sobre edificios construidos para uso gubernamental, administrativo y religioso. Lo característico de estas nuevas construcciones fue el uso frecuente del cemento Portland y el ladrillo, principales elementos de la arquitectura moderna. No obstante la mayoría de ellas fueron realizadas bajo un marcado eclecticismo, siendo aún el academicismo francés influencia permanente en los arquitectos y constructores limeños. Sería vano enumerar todas las obras que durante este periodo se edificaron. Lo que interesa recalcar es la voluntad

expresa del gobierno por valerse de la arquitectura para simbolizar la modernidad que caracterizaba al régimen y su concreción a través del progreso material y desarrollo urbano de Lima. Para ello, Leguía eligió dos fechas simbólicas que marcaban una nueva era en las aspiraciones peruanas. Tras cien años de la liberación de su condición colonial, el Perú por fin se encontraba listo para emprender el despegue económico y material, que por muchos años persiguió y no logró cristalizar, debido principalmente, a la inacción de la sociedad oligarca y tradicional, anclada en costumbres desfasadas y en proyectos políticos que velaban solo para sus intereses. El progreso material y el desarrollo urbano de la capital no eran sino una muestra del nuevo espíritu que se proyectaba a todos los peruanos. Equivocado o no, lo cierto es que Leguía fue el mayor promotor del urbanismo en Lima y del progreso arquitectónico y monumental de la capital peruana. Hasta esa época (1919-1930), no hubo presidente en la historia de la república peruana que pusiera tanto énfasis en el desarrollo urbano de la capital y con un criterio acertado en el planeamiento. Tendrían que pasar cerca de veinte años para que otro gobierno se preocupe por un cambio significativo en la arquitectura estatal. Si bien es cierto “se realizaron algunos proyectos importantes, especialmente durante los mandatos de Oscar R. Benavides y Manuel Prado Ugarteche, no sería hasta la década del cincuenta en la que con Manuel A. Odría como presidente, se volverá a experimentar un cambio trascendente en la imagen de la ciudad.

El gobierno del general Manuel Odría (1948-1956)

Entre 1948-1956, Lima volvió a experimentar un cambio edilicio importante propiciado principalmente por la necesidad del gobierno para evidenciar a la población la verdadera actitud de cambio y progreso que los anteriores gobiernos no habían tenido.

Esta fiebre constructiva fue posible gracias a las liberales medidas económicas impulsadas por la misión Klein, que favorecieron la inversión de capitales privados y extranjeros a través de la modificación del impuesto a la renta. La bonanza económica de aquellos años fue posible también por la aparición de la harina de pescado como nuevo producto de exportación. Por otro lado, la economía peruana se vio beneficiada por la guerra de Corea, que permitió un aumento considerable en las exportaciones de minerales, especialmente a Estados Unidos. La modernización capitalista llevada a cabo en la década de los 50' aceleró el proceso de urbanización de Lima, lo que permitió un aumento considerable en su población que para aquellos años alcanzó los 500 mil habitantes.

Con el capital suficiente, Odría inició una serie de construcciones monumentales como parte de su política de obras públicas. Bajo el lema, “Hechos y no palabras”, se construyeron grandes edificios destinados principalmente para la creciente burocracia estatal. Utilizando novedosas técnicas constructivas provenientes de la arquitectura moderna, surgieron monumentos arquitectónicos sin precedentes en la ciudad capital; la mayoría de ellos tomaron distancia de la tradición constructiva limeña: los *revivals* historicistas quedaron de lado y se dio paso a los estilos internacionales. Lo interesante de este proceso edilicio es que los arquitectos que proyectaron los edificios monumentales más emblemáticos del régimen provenían de las canteras del academicismo. Sin embargo, lograron adaptarse a los lineamientos modernistas, pues la demanda de edificios esperaba la utilización de elementos arquitectónicos de vanguardia. Los “hechos y no palabras”, del presidente, necesitaban ser traducidos en un lenguaje arquitectónico acorde con el tiempo de cambio y liberalización que se vivía, y que mejor que la arquitectura moderna, que por si sola expresaba la función y finalidad del edificio. Para darles la preponderancia debida, se utilizaron en su

construcción materiales caros y lujosos como mármol, metal, y travertino. De igual manera, extensos murales realizados en bronce, ubicados en las fachadas de los edificios le otorgaban especial magnificencia y monumentalidad. La población impactada, observaba atónita las nuevas construcciones en la ciudad, que en nada se parecían a las realizadas años atrás. El *bauhaus* y el *art decó* fueron los estilos que mayor impacto causaron en el medio y los más utilizados por los arquitectos del régimen, aunque en otras partes del mundo hacia más de veinte años que venían siendo utilizados. Para la década de 1950 los estilos arriba reseñados ya habían pasado de moda y el hormigón, y sobretodo, el concreto expuesto fueron los nuevos elementos dominantes en la arquitectura mundial, pues provenían de las ideas del nuevo racionalismo europeo. En el Perú recién se utilizarían estos elementos a fines de la década de 1960 y principios de 1970, en especial durante el gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado.

La construcción durante el gobierno de Odría incluyó, aparte de monumentales edificios públicos, grandes unidades escolares (G.U.E), repartidas por toda Lima y algunas en provincias. En su mayoría, fueron diseñadas por Alberto Jimeno y construidas entre 1948 y 1952; prácticamente no hubo distrito en la ciudad que no contara con un centro escolar construido por el gobierno restaurador. La educación, la base de la economía y el progreso tenían en estas construcciones los cimientos para la formación de la juventud peruana. No resulta extraño entonces que sea el Ministerio de Educación el edificio más emblemático de este periodo; su tamaño, forma y materiales empelados indican que en su concepción y proyección, hubo una necesidad por “levantar” la educación peruana y darle una especial atención sobre cualquier otro problema estructural del estado. Sin embargo, a pesar que el edificio fue construido con más de veinte pisos y se utilizó en su decoración, bellos murales de Teodoro Núñez Ureta, la educación seguiría manteniéndose al servicio de una sociedad dirigida por los

grupos oligarcas. El “cambio de look” del sector educativo no tuvo un correlato ideológico característico; por el contrario, mantuvo viejas estructuras de dominación y poder. No obstante, la arquitectura siguió siendo utilizada por el gobierno de Odría para evidenciar a la población que, así como los edificios, la sociedad se modernizaría con la aparición de cada uno de ellos, permitiendo así, legar a la posteridad una era de prosperidad y progreso.



II. Modernización, vanguardias y contradicciones arquitectónicas en Lima del siglo XX

II.1 Del *Art nouveau* al grupo espacio. Cincuenta años de modernismo arquitectónico

Como se pudo observar en el capítulo anterior, en la mayoría de gobiernos republicanos hubo gran preocupación por parte del gobierno central y de un pequeño sector de la sociedad limeña, por adoptar los usos y nuevas costumbres que la "modernización" traía consigo. La noción de progreso, vinculada al desarrollo material de la ciudad y el ideal cosmopolita¹, fueron puntos centrales en las políticas de la mayoría de gobiernos de la segunda mitad del siglo XIX, ya que a través de la utopía controlista o a través de fastuosas construcciones y onerosos gastos públicos urbanos, se pretendió que Lima dejara su ropaje colonial y se transformase en una ciudad tan igual como cualquiera de sus pares europeas o norteamericanas.

A pesar de que ni las construcciones arquitectónicas o los agregados urbanos construidos entre 1845 y 1870 alteraron la fisonomía que la ciudad había mantenido por más de trescientos años, la destrucción de las murallas que la circundaban (1872), puede considerarse como el verdadero inicio de la modernización de Lima. Este acto simbolizó la liberalización de la ciudad de su pasado colonial y posibilitó la creación de nuevos espacios urbanos que expresaban el espíritu moderno y renovado de aquellos días.

No es casual entonces que por esos mismos años, el gobierno de José Pardo y Lavalle decretara la prohibición de construir balcones de cajón cerrado en las casas limeñas,

¹ Muñoz, 46

alegando la alta inflamabilidad de las viejas maderas con la que eran construidos.

Los balcones, acaso los ejemplos más representativos de la arquitectura civil colonial, cuyas variantes republicanas fueron construidas en la mayoría de casas durante los dos primeros tercios del siglo XIX, fueron señalados por las autoridades como peligrosos y potencialmente riesgosos para la ciudad. Al igual que las murallas, los balcones cerrados eran elementos característicos de la ciudad y tal vez los que representaban de manera más cabal la continuidad e identidad con su pasado hispánico. Renegar de ellos no respondía solamente a una preocupación por parte de las autoridades para evitar grandes incendios en Lima (cabe resaltar que desde su fundación, no se tiene registro de algún gran incendio en la ciudad a causa de los balcones). Por el contrario, esta prohibición permite entender el espíritu y los ideales de la elite modernizadora, que hacia 1870 ya había experimentado nuevos avatares, definidos principalmente por la inserción de la economía peruana en el mercado internacional², y cuyo reflejo se dio en la progresiva modernización de la capital.

En este contexto, los balcones, murallas, y todo elemento alusivo a la colonia, aparecían como lastres que anquilosaban el espíritu moderno y que no permitían que Lima se transforme en aquella ciudad europeizada, tan reclamada por la elite modernizadora.

Y es que "se había impuesto en la conciencia y el gusto de las elites un modelo urbanístico alternativo al tradicional: Lima, al igual que la mayoría de las ciudades importantes de América Latina, se renovarían siguiendo las pautas de la reforma que el Barón Haussmann ejecutó en París, la urbe arquetípica de la época moderna³". Fue París, más que cualquier otra ciudad, la que por estos años ejerció una influencia cultural y tecnológica total; los gustos, costumbres y hábitos de la elite limeña se

² Peter Elmore, *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993, 14

³ Ibid, 203

modificaron, intentando copiar no solo el estilo de vida, sino también el espíritu de la burguesía moderna del Segundo Imperio napoleónico.

Las mejoras en la red de agua y desagüe, la implementación del alumbrado a gas, la aparición de tranvías de tracción animal y el control de los espacios públicos, fueron las principales obras en esta ciudad, que de a pocos fue dejando su velo señorial y se fue convirtiendo en buena cuenta en una ciudad moderna, al menos en lo que a progreso urbano se refiere.

Paralelamente, se introdujeron en Lima, y de manera gradual, medios de producción netamente modernos y se mejoraron los medios de comunicación, llegando a ser estos últimos de los primeros en recibir la mejor tecnología de la época. El ejemplo más conocido y ya mencionado en las páginas anteriores lo constituye el tendido de líneas férreas durante el gobierno de José Balta, que "enlazaron con mayor rapidez y utilidad los centros productivos y los países avanzados"⁴, aunque a su vez alejó más la sierra de la costa, y creó enclaves de explotación "industrial" sin mayor beneficio para el país que el magro impuesto pagado por concepto de usufructo, y que usualmente fue utilizado para el pago de la deuda externa.

En la ciudad de Lima, los tranvías y trenes de cercanías hicieron su aparición en la década de 1850, y fueron motivo de orgullo y celebración. Ya desde esa época se alardeaba que era esta ciudad, y ninguna otra en América del Sur, la primera en tenerlos⁵.

Más allá de saber cual fue la primera ciudad en adoptar los avances tecnológicos que la industrialización produjo, lo cierto es que en las principales ciudades latinoamericanas, los pobladores, y especialmente las elites detentoras del poder, experimentaban

⁴ Augusto Ruiz Zevallos, *La multitud, la subsistencia y el trabajo*. Lima: 1890-1920. Lima: PUCP, 26

⁵ Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires y Santiago reclaman ser las primeras ciudades que poseyeron este símbolo del progreso que representaba la locomotora.

novedosas sensaciones, especialmente la posibilidad de poder cambiar y transformar todo lo conocido hasta entonces, a partir de la asimilación de elementos tecnológicos que modificaban totalmente la forma de estar, sentir y ver el mundo.

La modernización llegó a Lima a través del “progreso técnico” que impulsó el gobierno central a partir de 1845. A pesar de que el país era eminentemente agrario y rural, los limeños vivieron a su manera su camino hacia la mencionada modernización, que de ninguna manera se parecía a la ocurrida años antes en Europa.

Fernando de Trazegnies acuñó a principios de 1980 la frase "modernización tradicionalista", que resume de manera precisa el espíritu de la modernización producida en Lima y en general en el Perú durante el siglo XIX y buena parte del XX. A diferencia de Europa (y de algunos estados de Estados Unidos de Norteamérica), donde el proceso de modernización fue llevado a cabo por nuevos actores sociales, que terminaron por someter a los viejos grupos detentores de poder y los obligaron a amoldarse a las nuevas reglas de juego, en medio de un desarrollo capitalista, industrial, democrático e igualitario, en el Perú, el proceso de modernización fue promovido por los grupos tradicionales que aceptaron la intromisión del capitalismo sólo hasta donde éste le permitiera seguir detentando su poder como clase dominante. Esta elite:

"adopta como modelos a los países occidentales que han logrado un mayor desarrollo de tipo capitalista; se importa su filosofía, su tecnología, sus leyes, sus valores culturales, sus bienes de consumo, sus estilos de vida. Sin embargo, las elites no tienen interés en promover una penetración del capitalismo sino que, por el contrario, conforme se ha dicho, establecen barreras a todos aquellos elementos capitalistas que pudieran quebrar su papel dominante dentro de la sociedad."⁶

En este sentido, la ideología de la modernización, cuyas bases se establecieron a partir de la igualdad y democratización de las nuevas clases sociales aparecidas tras la

⁶ Fernando de Trazegnies, *La idea de derecho en el Perú republicano*, Lima: PUCP, 1992 (1980), 32

industrialización, en el Perú fue trastocada y tamizada, ya que fue necesario mantener ciertas estructuras y valores tradicionales a fin de conservar los esquemas de dominación de la clase plutocrática.

Desde un inicio, cuando empiezan a llegar las ideas modernizadoras procedentes de Europa, en la década de 1840, la clase dominante no permitió la eclosión de una nueva clase social, que con el transcurrir de los años, podía terminar por reclamar sus intereses y destruir la base económica y política de la elite tradicional.

Es por ello que de lo moderno, sólo se imita el estilo de vida occidental:

"se lee filosofía liberal, se adopta la terminología de los países capitalistas; pero no se produce como capitalistas, ni se comercia como capitalistas, ni se vive como capitalistas. Por el contrario, la división entre elites y masas tradicionales, tiende a acentuarse a medida que las elites se tecnifican y occidentalizan su consumo; y éstas elites -adheridas a los valores de tipo aristocrático-, procuran de manera más o menos consciente, conservar la división, ya que es de ella que derivan su poder."⁷

Así, en el contexto internacional, los países avanzados buscaron naciones donde la economía se encontrara en forma precapitalista y donde su elite mantuviera el *status quo* aristocrático y señorial que les permitiera mantener el poder, pero que a su vez estuvieran en franco proceso de adopción de estilos y costumbres modernas. Con ello, lograban obtener materias primas a bajo costo y a su vez la comercialización de productos suntuosos para la alegría de una elite que por fin podía gozar y vivir como la alta burguesía europea⁸.

Sin embargo, no hubiese sido posible la aspiración a dicho estilo de vida, así como tampoco la adopción de ciertos elementos de la economía capitalista, de no haber sido por la explotación y comercialización del guano a mediados del siglo XIX. No obstante,

⁷ Ibid, 33

⁸ Basta con conocer los productos importados entre 1840 y 1900 para darse cuenta del fuerte gasto de la elite peruana y en especial la limeña en productos suntuosos y altamente costosos: Tejidos de algodón, sedas, muebles, alcoholes franceses, medicamentos, alimentos, finos

y como bien se sabe, la ingente cantidad de dinero que el Perú recibió a cambio del fertilizante, no dinamizó la economía local, ni generó industrialización alguna, por el contrario permitió que las viejas formulas precapitalistas se mantuvieran casi intactas, beneficiando a un nuevo grupo social de gustos burgueses (con aspiraciones iguales a las burguesías europeas), pero con una mentalidad que lo emparentaba más con la rancia aristocracia colonial:

"Entre 1860 y 1870, el Perú se hizo cada vez más un país moderno, bajo el liderato de la clase plutocrática formada por los consignatarios peruanos del guano, quienes tenían licencia para negociarlo en el extranjero a nombre del Estado, -y los dueños de las haciendas del azúcar y algodón, que en parte eran antiguos aristócratas coloniales, pero en su mayoría eran comerciantes, funcionarios, políticos, arrieros, prestamistas, etc. que habían adquirido sus tierras durante la república. Estos dos grupos, consignatarios y terratenientes, participaban en forma general de las mismas concepciones sociales y económicas."⁹

Cuando aparece la palabra “oligarquía” (alrededor de 1870), este grupo es definido por sus gustos, costumbres, hábitos y estilo de vida. No obstante, la guerra con Chile limitó por algunos años las necesidades de este grupo, pero con la recuperación económica producida durante el gobierno de Nicolás de Piérola (1895-1899), volvería el boato y la satisfacción de las necesidades aristocráticas, revestidas de un halo de modernidad.

A finales del siglo XIX, este grupo diversificó un poco sus actividades (explotación minera, comercio de importación y exportación, banca), pero el rasgo que siguió caracterizándolo fue la propiedad de la tierra y las formas precapitalistas de usufructo. Fueron muy pocos los miembros de este grupo que dentro de esta diversificación optaron por el empleo de los beneficios de la industrialización.

En lo que respecta a los elementos que definen a la oligarquía, Burga y Flores Galindo indican que en su mayoría, sus miembros poseían una concepción señorial de la

sombreros, etc. Cfr. Pablo Macera, “Las plantaciones azucareras andinas (1821-1875)”, en: *Trabajos de Historia*. Lima: INC, 1977, vol. IV, 254,

sociedad, expresada en la pertenencia a una determinada familia, el respeto a los iguales y a la obediencia de sus subalternos¹⁰. El gasto ostentoso y la vida a lo grande eran parte de esta concepción señorial: la pequeña clase media, al ver el despilfarro y la farrá en la que vivía la oligarquía, trató de imitar sus costumbres y nivel de consumo, pero esto conllevará a la pauperización de su calidad de vida¹¹.

La modernización tradicionalista que caracterizó al grupo oligarca y a la pequeña burguesía limeña buscó sus modelos en Europa, especialmente en Francia e Inglaterra y "ello se notó incluso en los aspectos más superficiales de la vida: las modas, los vestidos, el estilo de vida en general pretende imitar la forma como viven las clases burguesas francesas e inglesas."¹²

La modernización en Lima no creó la burguesía "agresiva" y vilependiosa, que caracterizó al capitalismo de los países de avanzada de Europa o de la propia América), por el contrario esta "modernización", fue utilizada por la elite tradicional como un instrumento más de dominación e igualmente como un distintivo que le permitió asentarse en el poder político y cultural.

Esta condición paradójica de la modernización se debió básicamente a la forma como se desempeñó la clase dominante. Esta pretendió, (y de hecho lo logró), conservar el dominio social:

⁹ Trazegnies, 64

¹⁰ Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay, 1991, 92

¹¹ ver: David Parker, "Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional", en Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico, 2004 (1995), 161-185

¹² Trazegnies, 259. "A su manera, la arquitectura limeña de esta etapa refleja esta situación. Durante este periodo, estará marcada por lo que podría llamarse estilos eclécticos y académicos. El proceso de europeización comenzó a alterar la forma urbana de Lima hacia 1900, al crearse nuevas calles tipo *boulevards* como el paseo Colón y La Colmena. Era una ciudad que creaba nuevos espacios para la aristocracia en base a los criterios del París de Haussman. En Ambos paseos, la clase alta levantó nuevas casas con fachadas historicistas o *art nouveau*. Esto significaba el primer abandono de la ciudad por parte de sectores adinerados". Elio Martucelli, *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000, 56

"Con su correspondiente estilo de vida, de pensamiento, de organización económica, etc. No significa esto que pretenda permanecer ajena a todo ni mantenerse dentro de los límites de la tradición, por que ello eliminaría el aspecto indudablemente modernizador que este proceso conlleva. Pero, se trata de hacer una modernización desde arriba, en la que nada se pierde -o cuanto menos, se pierde lo menos posible-, sino que lo nuevo se integra o se acomoda a la estructura aristocratizante. Es así como el capitalismo que se incorpora sufre un proceso de metabolización cultural, que permite aprovechar lo bueno (desde el punto de vista de las clases tradicionales), y descartar gran parte de sus elementos destructivos."¹³

Así, como reseñamos líneas arriba, la clase dominante orientó sus gustos hacia lo que se encontraba de moda en Europa, tratando dentro de sus posibilidades, imitar el estilo de vida londinense, vienés, flamenco y en especial el parisino, pues la ciudad luz era por estos años la "cuna de la *belle époque*, metrópoli del gusto y la sensibilidad burguesa, el referente estético de lo que era una ciudad moderna"¹⁴.

En este sentido, las casas comerciales extranjeras afincadas en Lima, se encargaban de ofrecer a su selecta clientela los productos más lujosos, finos y que se encontraban de moda a fines del siglo XIX. En caso de no tenerlos en stock, los catálogos de los más importantes almacenes franceses (*El Bon Marché*, *Printemps*, y *Galeries Lafayette*) estaban a disposición de los compradores para que efectuasen sus pedidos con anticipación. Las tiendas nacionales procuraron tener una gran variedad de productos importados y "en sus anuncios, enfatizaban la elegancia y distinción que daban a quien los comprara."¹⁵

Sin embargo, imitar el estilo de vida burgués europeo, no sólo se circunscribía al uso de artículos para el hogar, de enseres, muebles o llevar la vestimenta de moda; participar de la modernización también incluía habitar como la burguesía europea, en casas y edificios construidos bajo los cánones de las más importantes vanguardias arquitectónicas. El neoclásico, estilo que por muchos años dominó la estética

¹³ Trazegnies, 269

¹⁴ Muñoz, 46

constructiva limeña, fue dejado de lado (pero no del todo), para dar paso al *art nouveau*, vanguardia artística que desde 1880 ya había conquistado a las principales ciudades europeas y que hizo su aparición en Lima durante la primera década del siglo XX.

A pesar de que la ideología que le daba sustento al *art nouveau* respondía a una clase burguesa, liberal e industrial, en Lima, dicha vanguardia fue recibida por la clase oligarca, ya que muchos de sus miembros construyeron sus modernos palacios en los nuevos espacios liberados especialmente para la re-urbanización de la ciudad (Av. Colmena, Paseo Colón, plaza Bolognesi, etc.), convirtiéndose sus domicilios en símbolos de poder económico, social y sobretodo cultural (ellos y solamente ellos encarnaban el espíritu moderno y de *avant-garde* europeo, al menos físicamente).

II.2 Lima y el *art nouveau*

El *art nouveau* y en sí, toda la vanguardia modernista, nació con la industrialización frenética que marcaba notoria diferencia con la sociedad estática, clasista y mercantilista en la que el poder lo ostentaba una reducida aristocracia emparentada con las monarquías de antiguo régimen. En Europa, la irrupción de la burguesía como clase hizo que ella misma buscara sus elementos propios que contrasten con la vieja nobleza, vista por los burgueses como decadente y obsoleta.

El *art nouveau* fundó una nueva forma de representación del mundo y consideraba encontrarse en sí mismo un paso adelante; debido a que su base ideológica estaba apoyada en la industrialización y sobretodo en la reproductibilidad técnica que ofrecía la fabricación en serie. De igual manera, los nuevos materiales utilizados en la construcción tanto de utensilios de uso diario (lámparas, teteras, tenedores, sillas,

¹⁵ Parker, 180

muebles, etc.), como en la edificación de casas e inmuebles, le dieron, al público en general, la sensación de pertenencia a una época fundacional, única e irrepetible.

Como arte de vanguardia de principios del siglo XX, el *art nouveau* "tuvo como ethos la reproducción mecánica: el factor primordial de la manipulación de toda obra en aras a su reproducción en serie y a su representación dentro de los medios de comunicación¹⁶".

Sin embargo, esta idea de reproductibilidad en serie, era contradictoria con la idea de originalidad que a su vez presentaba el *art nouveau*. Por un lado proponía, el carácter "original e innovador de la obra", pero a su vez alababa la posibilidad de repetición y democratización del arte.

Esta contradicción es una de las muchas que caracterizan a las vanguardias de esta época, al menos durante su etapa de gestación.

Antes que nada su carácter trasgresor y de constante búsqueda de originalidad son características que hacen inconfundibles a las vanguardias. Sin embargo, esta originalidad no tendría sentido si es que la vanguardia no se institucionaliza y se vuelve cotidiana, buscando de esta manera transformar la sociedad en su conjunto. Así, muchos artistas, y entre ellos principalmente los arquitectos, tuvieron gran afán por intervenir en las transformaciones materiales de su ciudad, inclusive, tuvieron participación política y social en su medio. Hay un compromiso social por instaurar las nuevas técnicas asociadas a las vanguardias, tratando de cambiar los gustos, costumbres y estilos de vida en la sociedad.

Otro rasgo ineludible de las vanguardias es su antagonismo. Se presentan contra la tradición, contra los gustos aceptados, inclusive, contra la sociedad que había caído en la inmovilidad planteada por las clases aristocráticas. En este sentido se presentan

¹⁶ Josep María Montaner, *La modernidad superada, arquitectura y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997, 145

nihilistas, destructivas antes que constructivas; el status quo debía ser aniquilado para dar paso a una sociedad moderna, industrial y sobre todo libre. En Europa, la ruptura con las formas historicistas fue mayor: "la voluntad de ruptura lleva a despreciar los códigos y convenciones establecidas en el mundo del arte y la arquitectura, y esto se ha convertido en el principal obstáculo para el enraizamiento de las vanguardias en la sociedad."¹⁷ No obstante su gusto por lo nuevo, y a pesar de su marcado enfrentamiento con ciertos sectores de la sociedad, las vanguardias se caracterizan principalmente por la incesante búsqueda de respuestas a las nuevas necesidades surgidas en el tiempo y en el espacio: "he aquí el argumento más progresista de las vanguardias que tiene, como último objetivo, una cierta crítica al modelo de sociedad predominante y el planteamiento de propuestas de transformación adecuadas al espíritu de tiempos venideros."¹⁸

En este sentido, el *art nouveau*, reclamaba un cambio de actitud frente al pasado histórico y al academicismo imperante en la mayoría de construcciones. Era el estilo que "representaba el nuevo orden técnico, industrial y moderno"¹⁹ y que a finales del siglo XIX se había hecho muy popular en todas las ciudades importantes de Europa y América.

El *art nouveau* tuvo su auge entre 1890 y 1910, y responde a un momento culminante, finisecular de la cultura y el arte europeo del siglo XIX. Con un estilo fabril, serpentinalesco, que recuerda al manierismo postrenacentista, con su voluptuosidad por lo curvilíneo de los contornos formales de inspiración vegetal²⁰, fue la vanguardia arquitectónica más alabada y aplaudida en Lima durante la primera década del siglo XX.

¹⁷ Ibid, 148

¹⁸ Ibid, 149

¹⁹ Frederick Cooper, "El *art nouveau*", en *Arkinka*, año 5, n° 57, agosto 2000, 71

La fuerza de la vida y el naturalismo, son algunos presupuestos que el *art nouveau* plasmó en las construcciones limeñas, valiéndose para ello de la utilización de frutos, flores, plantas, ángeles y desnudos. La idea de confort también se introduce con el *art nouveau*. A diferencia de los grandes solares, el tamaño de las habitaciones, en los primeros años del siglo XX, son más cerradas y compactas, las teatinas son reemplazadas por ventanas altas con vidrios o *vitraux* que hacen los interiores más luminosos, introduciéndose igualmente en estas construcciones, ventanas bajas con marcos de madera y rejas. En cuanto a los materiales de construcción, si bien se introducen nuevos elementos como el ladrillo y el cemento, nada fue más apropiado para el *art nouveau*, que la utilización de "nuestra quincha flexible y nuestro yeso maleable."²¹ Pobres materiales que volvieron a gozar de las preferencias de antaño, ya que su perfecta adaptación al medio así como su adaptabilidad en la construcción de fachadas, manposterías interiores y elementos decorativos, hicieron que muchos arquitectos se fijaran en ellos especialmente para la construcción de chalets y edificios. En Lima, el sector que en mayor medida utilizó al *art nouveau* en sus construcciones fue la elite tradicional²² que, como reseñamos líneas arriba, fue quien se apropió de la mayoría de los elementos que la modernización ofrecía, para luego utilizarlos como instrumentos de dominación y en menor medida como símbolos de *avant garde* cultural y social.

Este estilo, que en Europa representó la expresión artística de la burguesía y el distanciamiento y diferenciación de sus gustos y estilo de vida con los de la antigua nobleza clasista y estamental, fue recibido y utilizado en Lima por la oligarquía

²⁰ Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *Monumenta Limensis*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2001, 271

²¹ Hector Velarde, *Arquitectura peruana*. Lima: Studium, 1978, 417

²² Entre los principales personajes de la oligarquía que construyeron sus viviendas utilizando el *art nouveau* se encuentran: Antonio Sal y Rosas, José Menchaca, Carlos Cúneo Harrison,

tradicional, cuyas características de clase, se encontraban más emparentadas con la aristocracia que con esa burguesía libre y democrática. Por el contrario, y como reseñamos líneas arriba, los gustos y estilos de vida de la oligarquía limeña buscaron imitar a la de los miembros de vanguardia europea, sin importarles, si es que había una correspondencia simbólica entre sus aspiraciones de clase y las de la burguesía a la cual pretendían imitar.

Tal vez sea por esta razón que la utilización del *art nouveau*, se circunscribió, en muchos casos, tan solo a la fachada y no al resto de la casa. La sinuosidad de la línea y la libertad en el diseño, como cualquier otra moda, se quedó en la epidermis. Por dentro de la casa, la línea recta y la rígida simetría dominaba todas las habitaciones, al igual que el sentimiento de recato en el alma de la sociedad oligarca.

Un aspecto coincidente entre el *art nouveau* y la oligarquía es la expresividad y la plasticidad, que en las construcciones representaba la ostentación y poder de quien habitaba en ellas. Sin duda, eran símbolos de la modernización y de la época surgida con el nuevo siglo. Así las construcciones debían mantener las formas y una idónea ubicación, acorde con la "modernización" de la ciudad. Fue por esta razón que la casa Fernadini, uno de los mayores ejemplo de *art nouveau* en Lima (construida por Claudio Sahunt en 1913) fue criticada duramente por la "elite modernizadora", que no le perdonó ubicarse en la calle la Riva (cuarta cuadra del jirón Ica), en pleno casco antiguo de la ciudad, y no en los nuevos espacios diseñados especialmente para la "modernidad" (Paseo Colón, Av. Colmena).

El *art nouveau* dejaría de ser utilizado en las edificaciones limeñas alrededor de 1916, cuando las construcciones de carácter historicista y de marcado eclecticismo aparecieron en la ciudad, teniendo como característica principal la utilización del

Eulogio Fernadini, Francisco Velaochaga, todos ellos terratenientes y miembros de la elite

cemento Portland, elemento introducido con el *art nouveau*, aunque hay que recalcar que fue recién durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía que las construcciones son íntegramente construidas con concreto armado²³.

II.3 El *Art déco* y la democratización de la arquitectura

Si el *art nouveau* fue el estilo utilizado en Lima mayormente por la oligarquía y la elite modernizadora para simbolizar a la sociedad su ingreso a la modernidad, el *art déco* fue la vanguardia arquitectónica que representó los ideales de la pequeña clase media y obrera, quienes encontraron en esta tendencia arquitectónica la posibilidad de ser partícipes, al fin, en la transformación de su ciudad.

En el mundo occidental, el *art déco* nació como respuesta a la expresividad y voluptuosidad del *art nouveau*, que para fines de la primera década del siglo XX, dejó de representar los ideales de la clase que en un primer momento los adoptó. Para entonces, el desarrollo no se concebía sin industrialización, y la burguesía y la clase obrera, ya se encontraban fuertemente desarrolladas, dentro de un esquema organizado y medianamente participativo. En general, ambos sectores buscaron definir sus formas de consumo así como sus estilos de vida, especialmente tras la primera guerra mundial, cuando ya se encontraban dentro de estructuras partidarias que les permitían mejores posibilidades de acción política y social. Dentro de cierta homogenización cultural, "las industrias y los productos emanados de ellas, buscaron invadir todos los ámbitos de la

limeña a principios del siglo XX.

²³ Claudio Sahunt, célebre arquitecto francés radicado en Lima, fue uno de los primeros en utilizar concreto armado en la construcción de casas limeñas. Por ejemplo, la finca del Dr. Molina, ubicada en el cruce de las avenidas Wilson y Colmena, fue construida íntegramente con cemento Portland (1908), siendo para la época, uno de las pocas casas en Lima en poseer la solidez y resistencia que dicho material ofrecía.

vida cotidiana, desde un cubierto en la mesa, hasta la edificación de un inmueble”²⁴, satisfaciendo los deseos de un sector social más amplio que también deseaba consumir objetos que en épocas pasadas fueron diseñados exclusivamente para el uso y consumo de una pequeña pero poderosa elite. Si bien, en Lima no hubo grandes almacenes hasta la aparición de la casa Oeshle, desde la segunda década del siglo XX, las casas comerciales nacionales y extranjeras lograron recaudar mayores ingresos gracias al incremento de su público consumidor. El Jirón de la Unión tuvo un nuevo boom y sin duda, se afianzó como espacio comercial y *paseo* por excelencia, imponiéndose sobre los nuevos espacios urbanos construidos especialmente para tal fin.

Confiterías, heladerías, cafés y restaurants buscaron un espacio en este jirón de apenas ocho cuadras, pero de gran poder simbólico y representativo del consumismo limeño.

Ya no serán solo los *dandies* o niños bien de la oligarquía los dueños de la ciudad, Lima fue lentamente democratizándose, sus espacios, se abrieron al público, se privilegió la construcción de parques y grandes plazas para la socialización y el diario transitar de sus pobladores.

Mundialmente, el *art déco* se consolidó como vanguardia arquitectónica tras la Exposición de Artes Decorativas e Industriales celebrada en París en 1925. Sin embargo, sus antecedentes se remontan a años anteriores en los que se privilegió la funcionalidad y la simpleza en la fachada (expresiones arquitectónicas proracionalistas en Europa y Estados Unidos)

La versatilidad de este estilo hizo que poco a poco lograra diversificar su propuesta, internacionalizándose rápidamente a través de los principios que la sustentaban: el maquinismo, la racionalidad y la funcionalidad. La madurez y unidad estilística con la que llega a 1925, y ya bajo el nombre de *art déco*, permitieron su rápida expansión por

²⁴ Rodrigo Ledezma, "¿Qué es el *art déco*?", en, <http://www.laberintos.com.mx/artdecó2.html>.

todo el mundo, en especial por países donde esta vanguardia se identifica con un gran sector social que ve en ella la posibilidad de expresar su modernidad.

En América Latina en general, y especialmente en países donde hubo una mayor industrialización, desarrollo y consolidación de la clase media, el *art déco* tuvo una gran aceptación principalmente por la utilización de novedosos materiales de construcción; es decir por "el uso generalizado de materiales como el concreto, lo que no ocurrió en momentos de difusión del *art nouveau*, por lo cual, las obras correspondientes a este estilo se limitaron a trabajar con materiales tradicionales."²⁵ Para el caso limeño, el *art nouveau* se limitó a la utilización de adobe, quincha y yeso.

Relacionado desde su aparición en América a la industria y a la sociedad civil, el *art déco* fue utilizado principalmente en la construcción de cines, estaciones de gas, iglesias, edificios para el sector público y privado, colegios y muy especialmente en viviendas para todas las clases sociales.

En el Perú la aparición del *art déco* coincide con el primer ensayo de modernización del país que Augusto B. Leguía intentó durante sus once años de gobierno, y sobretodo con "el ingreso de los sectores populares dentro de la vida política del país a través del partido aprista, próximo al marxismo en sus orígenes, aún cuando se definía como una izquierda no comunista, y la formación de los partidos socialista y comunista."²⁶

Durante estos años el control del país continuó en manos del grupo oligarca a pesar de sus contradicciones sociales y políticas. No obstante, las demandas y necesidades de las nuevas clases sociales, surgidas con la pequeña industrialización, fueron saciadas en parte por el gobierno central, con la promulgación de leyes a favor de los trabajadores y obreros (regulación de la jornada laboral, acceso de las mujeres a trabajos industriales,

setiembre del 2001

²⁵ Juan Villamon Pro, "El *art déco* y el buque en Lima", en *Arquitectos*, n° 17, mayo 2004

²⁶ Martuccelli, 57

mejoras en el sector educativo, modificación del seguro social, etc.).

La arquitectura *art déco* se caracteriza por la utilización de la línea recta, ya sea en diferentes combinaciones o en zig zag. Las curvas aparecen frecuentemente, siendo el círculo una de las principales figuras utilizadas, pero en general las figuras geométricas son usadas tanto en la arquitectura como en el diseño de cualquier artículo: "la obsesión del *art déco* por el diseño es latente hasta en los más mínimos detalles de la construcción, y en algunos casos de la arquitectura se pone más atención en el efecto decorativo que en la estructura en sí."²⁷

Los materiales empleados en esta vanguardia son de gran solidez y otorgan el efecto de pureza y pulcritud como el concreto armado, bronce, vidrio, mármoles aluminio, estaño, entre otros.

Si bien el *art déco* se define como funcional y racional, no logra desprenderse del afán decorativo, es por ello las figuras geométricas tendrán papel protagónico en el diseño.

Precisamente la decoración con figuras geométricas, será la principal causa para que en Lima, el *art déco* sea recibido con los brazos abiertos por las distintas clases sociales, ya que de alguna manera encontraron elementos y características que simbólicamente remitían al imaginario arquitectónico prehispánico, tan en boga durante 1920 y 1930.

Esta coincidencia no es casual. El *art déco* que nació en la Europa de entre guerras se basó en las referencias de culturas antiguas que se pusieron de moda por los descubrimientos arqueológicos en Egipto, Mesopotamia, México y Perú. En ellas, primaban las composiciones geométricas en movimiento, los triángulos encadenados y las líneas superpuestas o en zig-zag.

En el Perú, la corriente indigenista surgida a principios del siglo XX tuvo una fuerte

²⁷ Xavier Esqueda, *El art déco. Retrato de una época*. México: U.N.A.M., Centro de Investigación y desarrollo y servicios museológicos, 1986, 14

influencia en las artes plásticas, literarias, y en general artísticas, llegando a su cumbre en la década de 1920, gracias a la supervaloración de las formas andinas durante el gobierno de Leguía. Lo andino, representado principalmente por lo incaico, le otorgó a la arquitectura elementos que calzaban con el diseño propuesto por *art déco*: Jambas, líneas rectas, simetría, utilización de figuras geométricas, y lo más importante, la solidez que la piedra le otorgaba a las construcciones. En Lima, se utilizaron todos los elementos descritos anteriormente y la piedra fue sustituida por el concreto armado como elemento constructivo que diera fuerza y solidez a la construcción.

El *art déco* limeño simbolizó en las construcciones dos ideales que los pobladores de alguna manera reivindicaban para si mismos. O bien, lograban ser partícipes de la modernidad sin ser tildados de arribistas o huachafos; o bien se identificaban con la fuerza vital que transmitía la arquitectura prehispánica, adoptando la línea, ya no en ondulante y sinuoso movimiento, sino a través de las cadencias rectas y geométricas del zig-zag.

En poco tiempo, el *art déco* en Lima se convirtió en sinónimo de modernidad, pues siempre estuvo asociado a la industria y a los trabajadores, a la velocidad y al simbolismo que otorgaban los automóviles descapotados, los aeroplanos y el desarrollo de los medios de comunicación. Aquí, fue de gran importancia la construcción de muchas salas de cine en todos los distritos de Lima bajo los cánones del *art déco*:

"Y es que fue este estilo, en sus distintas variantes, el que presentó una sintonía de carácter conceptual con respecto al cine de esos años. El *art déco* vio acrecentado su acento innovador en una Lima que se desarrollaba entre estilos "neos" los cuales no llegaban a transmitir plenamente el carácter de espectáculo en constante innovación que tenía el cine. El neocolonial, el indigenismo o el nooperuano, al ser reinterpretaciones del pasado, carecían de ciertos detalles para lograr un empatía conceptual que si tuvo el *art déco* con un cine cambiante, considerado así por sus constantes adelantos técnicos en la imagen, por la llegada del sonoro por la innovación del color (...). De otro lado el lenguaje de las líneas, elementos y planos verticales del estilo acentuaban la sensación que producían las volumetrías de las salas generalmente

grandes, las cuales tenían como fin el llamar la atención del público y anunciar lo que ocurría adentro. Y si bien otros estilos cumplieron plenamente esta tarea, el *art déco* y el cine aparecieron y se desarrollaron como hechos nuevos paralelamente, lo que creó una empatía distinta.”²⁸

Sin duda, otro aspecto que incidió en la popularidad y utilización del *art déco* en la construcción, fue que mediante la adopción de esta vanguardia era posible ser parte de la modernidad a un bajo costo, pues las fachadas no tuvieron más decoración que un simple diseño geométrico. Bastaba alterar el remate de la casa y realizarlo utilizando la línea en zig-zag, para compartir la modernidad con el mundo.

El gobierno central también buscó simbolizar su ingreso a la modernidad con la construcción de edificios públicos con marcada influencia *art déco* en su diseño, y principalmente en su fachada. Especialmente durante los gobiernos del General Benavides y Manuel Prado Ugarteche, el *art déco* gozó de amplia aceptación, construyéndose ministerios, cuarteles y escuelas militares con el juego geométrico y la línea recta de dicha vanguardia²⁹. Al parecer, esta no fue tan solo la adopción de una moda, sino, la necesidad gubernamental por acercarse a la sociedad utilizando un lenguaje arquitectónico que las capas medias hacía varios años ya lo habían aceptado y al que habían hecho expresión de su modernidad.

²⁸ Víctor Mejía Ticona, "Entrando a un cine cerrado. La arquitectura de las salas de cine de Lima en el siglo XX", en *Arquitextos*, n° 17, mayo 2004, 22

²⁹ Durante el gobierno del general Benavides se construyó utilizando el *art déco*: El Cuartel Bolívar, La Prefectura, Gobierno de Prado: Ministerio de Salud (1938), Escuela Militar de Chorrillos, Colegio Militar Leoncio Prado (1943), Radio Nacional (1939).

II.4 La Agrupación Espacio y la radicalización de las vanguardias

El 15 de Mayo de 1947 apareció en la página tres del diario *El Comercio* la "Expresión de Principios de la Agrupación Espacio", el primer intento directo y explícito de un grupo de arquitectos, artistas e intelectuales por instaurar la arquitectura moderna en el Perú.

La Agrupación Espacio encarnó desde un inicio, la vanguardia del llamado movimiento moderno, que en Europa y principalmente Estados Unidos, había logrado modificar sustancialmente el panorama arquitectónico de muchas de sus ciudades.

Al Perú dicha vanguardia llegó con veinte años de retraso, cuando ya empezaba a languidecer y a ser cuestionada en las ciudades donde había nacido y logrado desarrollarse plenamente. Inclusive, en el contexto latinoamericano, la arquitectura moderna, propiamente dicha, aquella nacida de los preceptos funcionalistas esgrimidos entre 1920 y 1935 por Le Corbusier, Mies van Der Rohe, Walter Gropius y sobretodo por el Bauhaus alemán; había sido adoptada años antes en países como Argentina y México, como expresión de los sectores más progresistas en la cultura y la política. De igual manera, en Brasil, "el discurso compulsivo de modernización e industrialización"³⁰, de los años 1930, permitió la adopción de la vanguardia moderna por parte de la fuerte clase media, la clase obrera e inclusive por el gobierno central que no ocultó sus deseos de reflejar "modernidad" y su compromiso con una sociedad que vivía un proceso histórico único e irrepetible.

La arquitectura moderna de este periodo, si bien comparte la misma palabra (el calificativo de moderna), con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, se

caracteriza principalmente por la funcionalidad y racionalidad llevadas a la máxima expresión en sus edificaciones. En ellas, el hormigón o concreto armado fue el único elemento constructivo aceptado, desterrándose por completo cualquier otro material usado en la construcción. Los elementos tradicionales fueron desechados, alcanzando en poco tiempo un carácter “plebeyo” ante los materiales “nobles” como el cemento o el ladrillo. Esta diferenciación tuvo un simbolismo profundo en el Perú. No sólo determinaba el grado de modernidad alcanzado, sino que también marcó una diferenciación de clase, estatus económico y principalmente de pertenencia a un estrato social determinado.

La arquitectura moderna proponía viviendas cuadradas de plantas libres, utilización de pilotes de hormigón en una estructura arquitectónica, amplias ventanas horizontales a lo largo de las cuatro fachadas y la eliminación de cualquier tipo de tejado que no sea recto y plano.

Todos estos preceptos respondían a que el hombre había llegado a un estadio cultural sin precedentes, donde la máquina y la ciencia permitían el verdadero conocimiento de las formas arquitectónicas. El espíritu racional que dominaba al hombre moderno no podía permitirle regresar a la historia y obtener de ella modelos que de alguna manera reflejaran sus ideales. Por el contrario, los ideales del hombre moderno se debían expresar dentro de un lenguaje que fuera común a su espíritu, a su ideología, y a la determinación de dicha época.

Aquí encontramos, una característica que la hace común con las vanguardias arquitectónicas del siglo XX: al igual que el *art nouveau*, la arquitectura moderna se declara abiertamente ahistórica y fundacional de una nueva época para el hombre. En esta nueva época, se rechaza todo lo anteriormente producido, especialmente aquello

³⁰ Willey Ludeña, "Orígenes del urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación

que remite a lo tradicional o clásico, respondiendo así a la satisfacción de las nuevas necesidades surgidas de aquel momento particular. Sin duda, la arquitectura moderna, fue la ruptura más radical con los lenguajes arquitectónicos conocidos hasta entonces, permitiendo, según su postura, que el hombre pueda expresar su verdadera modernidad y "la pertenencia a su tiempo".

Fue así que la Agrupación Espacio tomó de los principales textos ideológicos de la arquitectura moderna la mayoría de sus ideas y las plasmó en su "Expresión de Principios", inaugurando de esta manera una nueva época en el devenir arquitectónico y artístico del Perú:

"El mundo contemporáneo trae al tiempo de la historia un cambio fundamental en todos los dominios del conocer y el actuar. Ante la actitud falsamente romántica y sentimental de etapas anteriores, el hombre vuelve a descubrir desde nuevos planos el equilibrio esencial de la naturaleza. Libre de manifestaciones puramente emocionales halla un nuevo sentido de sinceridad. Abandona las formas exteriores en su expresión escuetamente epidérmica y decorativa para tomarlas como producto de un fondo de comunicación con la sustancia. Olvida los convencionalismos académicos de un todo social jerarquizado en simple actitud de superficie y se revela tocado de una angustia vital decididamente metafísica. Es decir vuelve a encontrarse con su valor humano primordial."³¹

Es interesante resaltar la valoración desmedida que le dan a la época en la que viven. Como si se encontrasen en un renacimiento intelectual y tecnológico, en la que por fin es posible desprenderse de todas las manifestaciones que de alguna manera anquilosaban el espíritu y no permitían el reflejo de la modernidad en la que vivían. Otra vez se asume que la ciencia, la tecnología, el progreso y la industria, permiten el dominio absoluto de la naturaleza y a su vez la identificación del hombre con su

Espacio", en: *Urbes*, vol I, n° 1, 2003, 184)

³¹ Expresión de Principios de la Agrupación Espacio, *El Comercio*, Lima jueves 15 de mayo de 1947

entorno. Lo más importante de todo esto, es que ya no se necesita recurrir a la historia para simbolizar la nueva época y al nuevo espíritu; finalmente, el hombre tiene los medios, los elementos y la arquitectura para representarlo. Bajo esta línea, "no hay menoscabo en ser moderno, si es innovador, auténtico y contemporáneo, porque es revolucionario debido al planeamiento, la estructuración, los procedimientos y materiales, médula de la nueva sensibilidad espacial."³²

La Agrupación Espacio niega toda la arquitectura realizada hasta ese momento en el Perú, principalmente la producida en el siglo XX. No encuentra en ella ningún valor, pues no reflejaba el espíritu de la modernidad que vivía, por el contrario se dejaba influenciar por los diversos estilos arquitectónicos copiados y sacados de un molde académico:

"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 grecoromano, o del renacentista académico, hayamos trasladado nuestras preferencias al llamado "colonial", no suma ni resta absolutamente nada al problema específico de superar una arquitectura como simple aplicación de elementos estilísticos."³³

Es paradójico que una de las mayores denuncias tanto en la "Expresión de Principios", así como en la *Revista Espacio*, (órgano difusor de las principales ideas de la Agrupación), sea el repetido uso de los estilos "tradicionales", como el neocolonial o el neoperuano, cuando muchos de los arquitectos pertenecientes a la Agrupación, no tenían ningún problema en construir chalets con balcones, con motivos prehispánicos, o bien casas donde aplicaban la modernidad en su manera más cabal y ceñida a los principios funcionales y racionalistas. El mismo Luis Miró Quesada Garland, líder y principal ideólogo de la Agrupación, hizo gala de sus conocimientos de arquitectura

³² Walter León Távara, "Indagaciones y aportes de la Agrupación Espacio a la arquitectura peruana", en *Arquitectos*, n° 17, mayo 2004, 17

³³ Expresión de Principios de la Agrupación Espacio. Op. cit.

tradicional pocos años antes de la conformación de la vanguardia arquitectónica limeña³⁴.

De igual manera, la mayoría de arquitectos adherientes al manifiesto no tuvo una correspondencia entre la ideología de la Agrupación y su práctica profesional. Sin embargo, ello no impidió que la arquitectura moderna tuviera una significación importantísima en el desarrollo arquitectónico de la ciudad. Con el tiempo, la Agrupación tuvo mayor cabida en los círculos intelectuales y académicos y fue parte de la vida cultural limeña. Esto fue posible en gran parte, por el trabajo académico y de docencia que Luis Miró Quesada realizó desde 1946 en la Facultad de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros. Los profesores lograron cambiar la currícula (1955), convertirla en Facultad (con Fernando Belaúnde como primer decano), e introducir nuevos cursos en los que se dictaban los principios fundamentales de la arquitectura moderna. En ellos, los alumnos no podían ni siquiera pensar en realizar diseños o maquetas utilizando elementos arquitectónicos tradicionales pues sabían con seguridad que iban a ser desaprobados³⁵.

Con los años la docencia rindió sus frutos, y hubo en Lima una pléyade de arquitectos con un marcado sesgo por la arquitectura moderna, en especial por el estilo internacional. Hacía principios de los 50, para alegría de la Agrupación, pero para mala suerte de la ciudad, Lima se entregó a la arquitectura moderna "varios años después que el resto de ciudades latinoamericanas."³⁶

Otro punto que permitió la difusión de esta vanguardia en Lima fue la intervención de

³⁴ Aunque hay que anotar que luego de escribir su libro *Espacio en el Tiempo* (1945), Miró Quesada se convirtió en el mayor propulsor de la arquitectura moderna en el Perú, influenciando a más de una generación de arquitectos y con consecuencias poco felices para la ciudad.

³⁵ "Fíjese Ud. los profesores eran tan dogmáticos en su alabanza a lo moderno, que si uno ponía un arco en la maqueta, simplemente lo jalaban". Entrevista al arquitecto Carlos Arana Holder, 4 de agosto de 2005

³⁶ Sharif S. Kahatt, "Construcción y ausencia. Historia teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX", en: *Arquitextos*, n°17, mayo 2004, 20

los afamados urbanistas Josep Luis Sert y Paul Lester Weiner en la elaboración del Plan Piloto de Lima, así como las visitas de Richard Neutra (1945) y Walter Grupius (1953), este último uno de los cuatro padres de la arquitectura moderna, cuyos libros eran consulta obligada para entender la modernidad arquitectónica de aquella época.

La revista sobre arquitectura mas influyente durante esos años, *El Arquitecto Peruano*, abandonó su marcado eclecticismo historicista, y se dejó llevar por la ideología de la arquitectura moderna, mostrando en sus páginas, las principales obras realizadas en el Perú y en el extranjero.

Alcances y límites de la Agrupación Espacio

Si bien Lima sucumbió ante la arquitectura moderna, y en toda la ciudad se construyeron edificios con las más avanzadas técnicas de la vanguardia internacional, esta vanguardia no fue de ninguna manera símbolo de un cambio estructural en la sociedad o de la verdadera modernización del país, en la que las diversas clases sociales tuvieran un mínimo de participación en el progreso cultural y material del Perú. La arquitectura moderna, tampoco fue expresión cultural de la clase obrera, tal como ocurrió con las vanguardias en Europa durante las primeras décadas del siglo XX.

Lamentablemente, esta expresión arquitectónica en el Perú, y sobretudo en Lima, no surgió "como un cuestionamiento radical a la ciudad preexistente"³⁷, sino como una forma de adelantarse al futuro, trayendo a la ciudad un progreso que no había alcanzado ni tecnológicamente ni ideológicamente. Si bien la ciudad había gozado de experiencias arquitectónicas democratizadoras (como el *art déco*), no fue esta resultado del progreso ni de las mejoras económicas del país. Por el contrario, el bajo costo de las

³⁷ Ludeña, op. cit. 184

construcciones "modernas" fue una de las principales razones que permitieron su expansión y consumo en la sociedad.

En este sentido, la arquitectura moderna fue expresión de un reducido grupo intelectual, que proponía una urgente necesidad de cambio ideológico e instauración del progreso, pues la ciudad y en general, la sociedad peruana se encontraba, según ellos en los últimos lugares de la modernidad. Sin embargo, más allá de la Declaración de Principios de la Agrupación, no hubo ninguna base ideológica que sustentara tan radical propuesta:

"Desgraciadamente el Perú -más que cualquier otro país del mundo o acaso al lado de los que forman la saga universal-permanece indiferente, sin mayor inquietud ni iniciativa, al margen de los trascendentales actos de la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo. Debe resumir en sí y en su obra, cualquiera que ella sea, la ansiedad, las inquietudes, los problemas y las resoluciones de su etapa."³⁸

A pesar de que la Agrupación Espacio se presentó a la sociedad como la detentora de la vanguardia arquitectónica y de los preceptos modernos de avanzada, sus miembros y las imágenes de la arquitectura y urbanismo realizadas por ellos, no intentaron siquiera subvertir la estructura social o cultural. Por el contrario, eran muchos los miembros de la Agrupación los que construían para la elite oligárquica, o bien provenían del sector ilustrado de dicha elite; por lo que en ningún momento se intentó o se planteó una ruptura frontal con los grupos de poder y de decisión limeños.

A diferencia de los arquitectos de la vanguardia europea, cuyas primeras vivencias y experiencias fueron en una realidad obrera e industrial, la mayoría de arquitectos de la Agrupación nacieron y se criaron en el seno de familias aristocráticas y tradicionales. Inclusive, el más radical de los miembros de la Agrupación, Luis Miró Quesada, provenía, tal como su apellido indica, de un sector tradicional en extremo conocido por

³⁸ Expresión de Principios de la agrupación Espacio, op. cit.

su filiación a la derecha conservadora, y a pesar de ello, nunca fue rechazado ni mucho menos criticado por alguno de sus familiares a propósito de su postura “revolucionaria”. Otro rasgo que indica la falta de compromiso social y político de Miró Quesada y, en general de la Agrupación, fue que en ningún momento les interesó ser partícipe de algún movimiento político, a pesar de que los reclamos que esgrimían en sus textos de divulgación, sólo eran factibles de ser atendidos a través de una representación política que comulgara con sus ideales y expectativas: "ninguno de ellos tenía vinculación alguna con los dos partidos que entonces representaban a los sectores populares y obreros: la Alianza Popular Revolucionaria Americana, APRA y el Partido Comunista Peruano, PCP."³⁹

Lo que la Agrupación Espacio evidenció con su propuesta fue una línea de continuidad, que desde mediados del siglo XIX, se dio en cuanto a aceptación, uso y abuso de la modernidad. En Lima principalmente antes que en las ciudades del interior, la modernidad fue asumida de manera parcial, siempre dirigida y especialmente utilizada por una pequeña elite, y presentada a la sociedad mucho antes de que esta encontrara una lógica de desarrollo industrial y capitalista que permitiera la integración y participación de los ciudadanos en la transformación estructural de dicha sociedad⁴⁰.

Así, lo que tanto rechazaba la Agrupación, el estilo, la moda y el vacío ideológico de las anteriores vanguardias, fue lo que a la larga terminó por caracterizar la arquitectura moderna en Lima.

"Para la elite social y cultural limeña, que en los años veinte defendía y promovía el historicismo pintoresquista (extranjero y nacional), como una forma de cosmopolitismo, construirse casas al estilo moderno alemán, resultaba siendo exactamente lo mismo que construirse una casa al estilo vasco o estilo chino o tudor. En realidad, no existe ninguna

³⁹ Ludeña, op. cit., 185

⁴⁰ Para el tema de las lógicas de la modernidad y la transformación de la sociedad ver: José Ignacio López Soria, "Las lógicas de la modernidad", en: *Huaca, Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería*. n° 2, 1989

diferencia entre esta actitud y la praxis de la vanguardia moderna limeña.”⁴¹

Sin duda, contribuyó al marasmo de esta vanguardia en Lima, la adopción casi total del *International Style*, versión norteamericana de la arquitectura moderna, cuyas ideas, retos y desarrollo tecnológico tuvieron menos sustento ideológico y compromiso político que su par europeo. Sin embargo, esta variante presentó elementos arquitectónicos mucho más intensos y simbólicamente más difíciles de entender que los desarrollados en Alemania, Holanda, Finlandia, y en general en la vanguardia europea de los 1930.

De todas maneras, ni la poca producción intelectual, ni la falta de una ideología que sustente la arquitectura moderna en Lima (no obstante se intentó suplir esta falta con escritos extranjeros y revistas importadas), fueron impedimento para que durante las siguientes décadas se convirtiera en el estilo arquitectónico predominante en la mayoría de edificaciones, principalmente en la construcción de fábricas, y edificios públicos y privados.

Con los años, la utilización de la arquitectura moderna modificaría el panorama urbano limeño. El casco histórico, fue poblado de edificios que no guardaban ningún tipo de coherencia con su contexto, menos con las casas, muchas de ellas coloniales o de la primera época republicana. Las plazuelas, que por siglos habían sido espacios de descanso visual, fueron alteradas con la aparición de imponentes edificios de más de diez pisos, dejando a las iglesias coloniales relegadas a un segundo plano; tal vez este fue un intento por secularizar los espacios tradicionales y volverlos finalmente expresión del "hombre en su tiempo".

La arquitectura moderna en Lima permitió de igual manera la adopción de cuanta nueva vanguardia aparecía en la escena arquitectónica, aún si esta poseía un lenguaje que era

⁴¹ Ludeña op. cit., 188

casi imposible de entender por el poblador común quien era a fin de cuentas quien consumía visualmente el producto edificado. Los grupos de decisión, que en este caso se circunscribió a unos cuantos arquitectos, definían cual era el estilo a emplear, de acuerdo a sus gustos del momento. No obstante, hubo una vanguardia (el brutalismo), que a pesar de haber llegado al Perú como una moda más, fue asumida por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), como la arquitectura que simbolizaría los nuevos ideales que buscaba proyectar a la sociedad. El brutalismo, sería utilizado en Lima, en la década de 1960, en unos cuantos edificios. Sin embargo sería durante el periodo del Gobierno Revolucionario cuando alcanzaría su máxima cúspide y se convertiría en la imagen del gobierno militar.

II.5 El Brutalismo, o la vanguardia del concreto expuesto

II.5.1 La lógica del concreto armado

La utilización del concreto en Lima se remonta a la primera década del siglo XX. Como se ha reseñado líneas arriba, en algunas de las casas construidas bajo los cánones del *art nouveau*, ya utilizaban concreto, principalmente en las vigas y columnas; aunque en muy pocas ocasiones, los arquitectos e ingenieros lo utilizaron en la construcción de todo el inmueble. El yeso y la quincha eran aún en estos años (1900-1910), los principales elementos constructivos, y los que mejor se amoldaban a los requerimientos de las vanguardias que por entonces dominaban la escena arquitectónica peruana (principalmente el *art nouveau* y el eclecticismo historicista). Sin embargo, no pasarían muchos años para que el concreto sea plenamente aceptado, y utilizado en la construcción de edificios públicos y privados: bancos, ministerios, museos, entre otros edificios, fueron realizados íntegramente con cemento, obteniendo, además de la solidez

que el nuevo material otorgaba, la posibilidad de crear símbolos institucionales a partir de su plasticidad.

En Europa, el concreto se encontraba disponible industrialmente desde mediados del siglo XIX⁴². Sin embargo su utilización en la construcción fue paulatinamente aceptada por los arquitectos, quienes en un primer momento no confiaron en las bondades del nuevo material.

No obstante, a pesar de la reticencia mostrada en un inicio, hacia 1880 las propagandas y demostraciones que los empresarios del concreto hacían en las principales ciudades europeas (de las cualidades y excelentes propiedades del nuevo elemento constructivo) rindieron sus frutos; no hubo vanguardia arquitectónica que no abrazara al nuevo material, inclusive se le consideró como el elemento constructivo por excelencia de la era de la máquina y el que mayores posibilidades simbólicas podía ofrecer al lenguaje arquitectónico⁴³.

Paralelamente, las investigaciones acerca de la composición del nuevo material alcanzaron notables avances, descubriéndose nuevas mezclas químicas que le otorgaron mayor solidez y resistencia. Junto a ello se descubrió que aplicado a un entramado de varillas de fierro, el concreto alcanzaba mayor maleabilidad y fuerza. *Le beton armé* o el concreto armado vio la luz también en la década de 1880, y en pocos años la nueva técnica alcanzó gran auge en el floreciente pero todavía artesanal mercado de la construcción.

En Lima, el concreto armado si bien fue utilizado en la construcción de algunos edificios públicos y civiles (Palacio Legislativo; Teatro Colón, 1914; edificio de departamentos Rimac, 1919, etc.), fue con el segundo gobierno de Augusto B. Leguía y

⁴² Efrén G. Grinda, "El hormigón armado", en: *Téctónica* n° 3, 1995, 4

⁴³ Cfr: Reyner Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós, 1985

su política de obras públicas que se instauró definitivamente dicha técnica constructiva en la ciudad capital, especialmente en la construcción de edificios públicos.

Las vanguardias arquitectónicas que por esos años hicieron su aparición en Lima, (*art déco* y posteriormente el estilo buque o funcionalista durante los años 30), reclamaban al concreto y muy especialmente al concreto armado como elemento necesario para la expresión de la modernización alcanzada. Simbólicamente el concreto ofrecía al arquitecto o constructor la maleabilidad y resistencia de un material que dejó de ser relacionado con la clase pudiente de Lima⁴⁴, para convertirse poco a poco en parte del lenguaje arquitectónico de la pequeña clase media y obrera. Tanto el ladrillo como el cemento, los materiales "nobles", se liberaron de su aire aristocrático y se popularizaron para el beneficio de las clases populares.

Fue con la arquitectura moderna que el concreto armado adquirió trascendencia vital en todas las construcciones limeñas. La textura, así como su dureza en los acabados llevó a que los arquitectos de aquella época le llamasen la piedra del siglo⁴⁵.

No se debe olvidar que "la arquitectura moderna", planteada por la Agrupación Espacio entre finales de 1940 y 1960, rechazaba la utilización de materiales tradicionales por pertenecer estos a un momento histórico específico pasado, por lo que no era coherente ni adecuado utilizarlos en un periodo racional y sobretodo funcional, como el vivido en aquellos años. Es por ello que como arquitectura de su tiempo, los edificios fueron construidos con elementos de avanzada y bajo la influencia ideológica de los más importantes arquitectos del mundo. El *curtain wall* de Mies van der Rohe se hizo muy

⁴⁴ En un principio el cemento era importado a pedido de Inglaterra y Francia por las pocas familias con la suficiente capacidad económica para hacerlo. El Dr. Molina, célebre médico de la primera década del siglo XX mando traer de Inglaterra cemento Portland por un valor de 3000 libras esterlinas para la construcción de su finca ubicada en el cruce de las Av. Wilson y Av. La Colmena. Archivo de la Familia Molina, Nota de embarque 17 de julio de 1908.

⁴⁵ Entrevista a Carlos Arana Holder, 4 de agosto de 2005

popular en Lima, al igual que la utilización del concreto expuesto⁴⁶ en los edificios, nada menos, la técnica constructiva que Le Corbusier venía utilizando desde 1920.

En el contexto regional, la construcción de Brasilia fue otro de los grandes referentes modernos en los que se utilizó el concreto expuesto, y que causó gran impacto entre los jóvenes arquitectos peruanos, quienes deseaban de alguna manera para Lima la construcción de una nueva ciudad, sin ningún residuo de su pasado .decadente⁴⁷.

La portentosa obra de Niemeyer, en medio de la selva fue sin duda uno de los experimentos arquitectónicos pocas veces practicado en el mundo en el que se crea *ex nihilo* una ciudad capital, sin tradición y sin referentes culturales explícitos y donde la arquitectura jugó un papel importantísimo: fue la encargada de darle la identidad y la personalidad a la nueva ciudad edificada.

En Lima, fue a principios de la década de 1960 que el empleo del concreto expuesto, "de volúmenes agresivos, gran masividad y texturas irregulares⁴⁸", empezó a ser utilizado por la mayoría arquitectos graduados de la recientemente creada facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería⁴⁹.

Los arquitectos peruanos, si bien no tuvieron posibilidades de construir una obra tan grandilocuente como la realizada en Brasilia, de alguna manera si tuvieron espacios donde aplicar la técnica del concreto expuesto, principalmente durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde Ferry, su antiguo profesor, y en buena cuenta uno de los principales artífices de la instauración de la "arquitectura moderna" en el Perú.

Durante su primer gobierno (1963-1968), Belaúnde puso especial énfasis en la

⁴⁶ Técnica constructiva en la que el concreto queda a la vista del público sin ser pintado o cubierto por algún otro elemento.

⁴⁷ "Brasilia era el paradigma de cualquier arquitecto o urbanista. Todos de alguna manera hubiésemos querido participar en un proyecto así de grande". Entrevista a Carlos Arana Holder, 4 de agosto de 2005

⁴⁸ Crookshank, 221

⁴⁹ Entre otros: Miguel Rodrigo, Antenor Orrego, Carlos Arana, Juan Ghünter, Oswaldo Núñez Carvalho, Jacques Crousse, Jorge Páez, Miguel Cruchaga, Emilio Soyer, Santiago Agurto, etc

construcción de conjuntos habitacionales en todo el Perú y principalmente en Lima, ciudad donde se concentraba el mayor número de habitantes. Como gobierno de corte populista, las obras públicas fueron de vital importancia, pero la vivienda fue la punta de lanza que caracterizó su presidencia, estableciendo muy a su pesar una línea de continuidad con el gobierno de Manuel Odría⁵⁰, aunque en lo que respecta al diseño, los conjuntos realizados por Belaúnde fueron de mayor tamaño y altura, creando en el poblador la imagen de mayor gasto, *ergo*, mayor preocupación social por parte del gobierno.

Sin embargo, lo que diferenció a Belaúnde del resto de gobernantes fue su decidida política para el fortalecimiento de la clase media a través del acceso a la vivienda, elevando con ello su calidad de vida. Lo paradójico de esta política fue que no le acompañó una recomposición del orden social; por el contrario, las viejas estructuras de poder basadas en una oligarquía terrateniente e industrial continuaron, más aún con un congreso maniatado por la alianza APRA-UNO, que no permitió ningún tipo de reforma por más minúscula que esta fuera.

A pesar de la difícil situación durante todos los años de su mandato, Belaúnde pudo sacar adelante sus proyectos de vivienda, no sin modificar sustancialmente la estructura urbana al ubicarse en las principales vías de acceso a la ciudad.

Como reseñamos líneas arriba, los conjuntos habitacionales del belaundismo fueron en general proyectos realizados por arquitectos que habían sido compañeros de aula del presidente o sus alumnos en la facultad de la U.N.I., todos ellos totalmente influenciados por la “arquitectura moderna” en su versión más internacional. En muchas de sus obras se puede apreciar claramente la influencia que los padres de la arquitectura

⁵⁰ Durante el ochenio de Odría se construyeron grandes conjuntos habitacionales como la Agrupación Angamos en Jesús María (1950); Unidad Vecinal n° 1 (1952), en la avenida Colonial; El Rimac (1952), sobre la av. Tarapacá; Matute (1952); Agrupación Hipólito Unanue

moderna (Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius y Frank Lloyd Wright) ejercieron sobre ellos, llevando a algunos de ellos a copiar inocentemente algunas de sus obras más representativas.

La Residencial San Felipe (1963), el más ambicioso de todos los proyectos de vivienda realizados por Belaúnde, fue diseñado por un equipo de la Junta Nacional de Vivienda (Victor Smirnoff, Luis Vásquez Pancorvo, Jacques Crousse, Enrique Ciriani), que se basó en los ejemplos internacionales diseñados por los arriba mencionados maestros de la arquitectura, en especial por lo realizado por Charles-Edouard Jeanneret, “Le Corbusier”.

La residencial San Felipe bien puede considerarse como el centro de experimentación de los postulados lecorbusianos en el Perú. Los principios conceptuales del arquitecto francés fueron aplicados al detalle: desde un inicio, la arquitectura de la Residencial, fue planteada como una creación racional, propia del hombre, y diferenciada del mundo natural. De igual manera, hubo una diferenciación de las funciones de los edificios, la gran mayoría construida para ser habitada, otra parte destinada al trabajo y una menor destinada a la recreación. Estos edificios eran “maquinas de habitar”, construidas en serie como un producto estándar para el consumo humano. Finalmente en todos los edificios de la residencial los principios son instrumentales y compositivos: la estructura sobre pilotes, la planta libre, la fachada libre, la terraza jardín y la ventana alargada, fueron considerados, principalmente en las torres de mayor tamaño. En los demás edificios la composición volumétrica a partir de los sólidos elementales⁵¹, fue planteada desde el primer boceto de la obra: rectángulos y paralelepípedos definieron el paisaje del otrora hipódromo de San Felipe.

en Lince (1954); Agrupación Habitacional Barboncito en Miraflores (1954) y la Agrupación San Eugenio en Lince (1954).

⁵¹ Ver: Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón 1964 (1923)

En cuanto al diseño, el parecido con la *Unité d'Habitation* de Marsella de Le Corbusier es más que evidente, especialmente en la “simplicidad volumétrica así como en la escala y el tratamiento de fachada con la estructura expuesta.”⁵²

Otro de los conjuntos habitacionales en el que se hizo uso del concreto expuesto fue la Residencial Santa Cruz (1964), aunque en menor medida que en San Felipe. Así, se planteó el uso de concreto expuesto en la caja de escaleras, en los parapetos y pasadizos. En el resto de conjuntos habitacionales, el concreto expuesto casi no tuvo presencia, tan solo en algunos elementos interiores, especialmente en las plantas libres y corredores.

Las obras públicas de Belaúnde no se circunscribieron solamente a vivienda. También atendieron (aunque en menor medida) otro tipo de proyectos, en especial aquellos destinados a dotar de infraestructura a la creciente burocracia estatal. Sin embargo, sería una de estas construcciones la que permitirá la instauración de una vanguardia arquitectónica que perfilaría la arquitectura institucional de la primera mitad de la década de 1970. El brutalismo, o vanguardia del concreto expuesto se desarrolló en el Perú durante la década de 1960, pero sin duda es posible afirmar que fue con la construcción del Centro Cívico de Lima (1966), que esta vanguardia se apoderó de los gustos del grupo de decisión arquitectónico, construyéndose en la ciudad muchos edificios con los principios brutalistas.

II.5.2 El brutalismo en Lima antes del gobierno Militar de Juan Velasco Alvarado

El gusto por el concreto expuesto fue producto de la influencia del brutalismo, vanguardia de dimensión mundial que llegó al Perú con diez años de retraso (1965), pero que fue adoptado de inmediato por casi todos los arquitectos nacionales ya que

⁵² Crookshank, 214

otorgaba nuevas libertades a la creación y a la simbolización de las inquietudes o proyecciones del arquitecto-artista.

El brutalismo se define por la utilización del concreto expuesto (*béton brut*, de ahí su nombre)⁵³ en toda la estructura y paredes del edificio, en la mayoría de los casos presentado en juegos volumétricos a gran escala, dejando de lado cualquier tipo de decoración en su superficie. No fue sólo un estilo arquitectónico en boga. El brutalismo fue utilizado por los arquitectos como un vehículo de simbolización pues su definición teórica lo presentaba como la vanguardia que mostraba a la arquitectura en su estado más puro y sincero. Los arquitectos debían mostrar la esencia constructiva del edificio (el concreto en su forma expuesta, estructuras de acero sin pintar y solamente vidrio para las ventanas), y una “honradez en el aspecto final del edificio.”⁵⁴

Por fin la arquitectura se despojaba de las decoraciones, que en buena cuenta entorpecían la comunicación entre la obra terminada del arquitecto y la población que la iba a utilizar. Tan solo las tuberías y conexiones eléctricas se encontraban expuestas, no como elemento decorativo, sino como testimonio de la composición final del edificio.

Desde 1920 Le Corbusier trabajó con el concreto expuesto, dejando solamente las huellas del encofrado y la rugosidad del material en sus construcciones. Estas pequeñas características le otorgaban gran expresividad, a los edificios, mas aún si estos se

⁵³ Existen varias teorías acerca del nacimiento del término brutalismo. Rayner Banham en su aporte al *Diccionario Ilustrado de la Arquitectura Contemporánea* de Gerd Hatje indica: “[...] la palabra “brutalismo” procede sin duda alguna, de la familia Smithson: Alison Smithson y Guy Oddie, amigo de la familia al que Peter Smithson llamaba “Brutus”, hablaron por primera vez en el verano de 1954 del Nuevo Brutalismo. [...] Se refería a ciertas características del estilo que Smithson y su generación fundaron y valoraron”. Gerd Hatje, *Diccionario Ilustrado de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979, 72. Por su parte, Kenneth Frampton indica que la palabra fue invención del arquitecto sueco Hans Asplund refiriéndose a los diseños de una casa en Upsala (Gran Bretaña). Sin embargo entre los arquitectos jóvenes la palabra caló hondo y fue adoptada sin tapujos, generalizándose en pocos años y refiriéndose única y exclusivamente a todo lo realizado en concreto expuesto. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981, 25

⁵⁴ Crookshank, 224

encontraban desplazados en lugares preferenciales y en juegos volumétricos con otras estructuras.

En Europa y Norteamérica, esta vanguardia le permitió a la segunda generación de arquitectos modernos⁵⁵ aprovechar todas las posibilidades plásticas que el concreto ofrecía, en especial en lo referente a los aspectos formales subjetivos. Hacia 1950, la nueva generación de arquitectos buscó impactar a la población a través del juego volumétrico de grandes construcciones en movimiento. De ellos, los contrastes de luz y la atmósfera creada por la irregularidad de superficies les otorgó una fuerza visual que lindaba con las formas creadas por los antiguos monumentos. ¿Acaso por fin la arquitectura moderna tuvo en estos edificios la expresión de una nueva monumentalidad?:

“Después de la segunda guerra mundial la arquitectura de Le Corbusier empezó a adquirir un peso visual y una fuerza heroica totalmente nuevos, lo que no estaba desligado de su propia necesidad de resolver los problemas de la expresión monumental. Tanto en Saint-Dié como en Chandigarh parece haberse preocupado de una cierta visión nueva de una Acrópolis. Los aspectos ásperos del *beton brut* y la fuerte articulación de la sombra le permitían crear un lenguaje simbólico alusivo puesto al servicio de un modelo institucional.”⁵⁶

En efecto, la mayoría de arquitectos que adoptaron al brutalismo como nueva vanguardia arquitectónica, desarrollaron sus proyectos principalmente en la construcción de edificios públicos, debido a la monumentalidad que podían alcanzar con el uso del concreto expuesto. Sin embargo hubo notables ejemplos en la arquitectura civil, especialmente en Norteamérica⁵⁷.

⁵⁵ Estos arquitectos se alejaron de las propuestas de los pioneros de la arquitectura moderna así como de los criterios industriales y funcionales del primer objetivismo moderno ya que resultaba poco simbólico y expresivo en los años 50'. Ver: Kenneth Frampton, op. cit

⁵⁶ William Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Herman Blume, 1986, 307

⁵⁷ entre los principales ejemplos arquitectónicos estadounidenses podemos citar: Ayuntamiento de Boston (1962); New York State Theater, Lincoln Center (1965); Edificio de la Facultad de Arquitectura de la universidad de Yale (1958); Laboratorios Richards, Filadelfia (1952); Terminal Aéreo de la TWA en el Aeropuerto Kennedy (1960), etc.

En el Perú el brutalismo tuvo gran impacto especialmente entre 1968-1975. Sin embargo fue durante el gobierno de Fernando Belaúnde Terry que esta vanguardia fue utilizada en el diseño de algunos bancos, edificios y casas privadas⁵⁸.

En lo que respecta a las obras públicas, se construyeron importantes edificios públicos⁵⁹, pero ninguno con las dimensiones ni características del Centro Cívico de Lima, (1966) proyecto que de manera más categórica le otorgó al gobierno de Velasco el estilo de la arquitectura monumental que representaría su mandato, y que de manera frontal haría conocer a los limeños la vanguardia llamada brutalismo⁶⁰.

Este edificio, más allá de sus errores o aciertos arquitectónicos, se convirtió rápidamente en la representación simbólica de la burocracia, el despilfarro y el gasto ostentoso. En ningún momento esta portentosa obra fue apreciada como Centro Cívico, pues a medida que cada etapa iba siendo terminada, era “invadida” por oficinas del sector público, inclusive, al término la obra (durante la primera fase del gobierno militar), fue entregada paradójicamente al SINAMOS.

Cuanto debió haberle dolido a Belaúnde que su mayor obra pública, la que debía representar el encuentro civil en un espacio moderno, terminara en manos de una dictadura militar. Lo que si nunca debió suponer Belaúnde es que con el Centro Cívico se inauguraría una etapa constructiva sin precedentes por la concordancia estilística y

⁵⁸ Entre ellos resaltan: Banco Regional del Norte, Piura realizado por Enrique Ciriani, Jacques Crousse y Jorge Paéz (1963); casa particular en el Parque Acosta, Magdalena del Mar por Miguel Rodrigo Mazuré (1967); Iglesia del Señor de Muruhuay, Acobamba-Junín diseñada por Cristian Tgetgel y Meter Metz (1967).

⁵⁹ Fueron construidos con la técnica del concreto expuesto: Aeropuerto Alejandro Velásquez Astete, Cuzco, diseñado por el grupo de arquitectos Arana-Orrego-Torres (1966), Banco Central de Reserva del Perú, Lima, diseñado por Manuel Llanos y Ángel Tapia (1970), Banco Minero del Perú, Lima, diseñado por Juvenal Baracco, Abel Hurtado, Guillermo Benvenuto, Carmen Lizárraga, Estuardo Núñez y Margarita Wong (1967).

⁶⁰ “En realidad el primer y gran catálogo del vocabulario buscado, a la sombra del estilo brutalista sajón de origen y de influencia dominante entonces, fue el centro cívico de Lima. Pese a su fracaso urbanístico y a su abrumadora y desgraciada arquitectura, allí estuvieron las canteras del estilo que vendría a hegemonizar la arquitectura después”. Augusto Ortiz de Zevallos, “Arquitectura ante o bajo el poder II”. En *Debate*, n° 6, 1980, 51

por la monumentalidad empleada para la expresión de un nuevo cambio social. El brutalismo tuvo entre 1968-1975 la misión de representar la ideología del nuevo régimen, la naturaleza del cambio y porque no, la modernidad del socialismo militar.



III. Simbolismo, monumentalidad y arquitectura gubernamental: los edificios públicos del Gobierno Revolucionario (1968-1975)

III.1 Las intenciones revolucionarias. La ideología del régimen militar.

En la madrugada del tres de octubre de 1968 el golpe de estado que derrocó al entonces presidente Fernando Belaúnde Terry dio inicio al Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, el más ambicioso proyecto político dirigido por las fuerzas militares en la historia de la república con el fin de transformar la sociedad peruana en su conjunto.

Si bien es cierto los golpes de estado y las asonadas militares no han sido ajenas al desarrollo político de este país, el ocurrido en 1968 se distinguió de todos los anteriores puesto que se presentó como una opción institucional de toda la fuerza armada¹, ("aunque había sido organizado por un pequeño grupo de oficiales del ejército"²) y sobre todo porque desde un inicio planteó la reforma estructural de las condiciones económicas, sociales y políticas que hasta ese momento, a su entender, habían impedido el real desarrollo del país.

El General Juan Velasco Alvarado, ex presidente del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas del gobierno depuesto, fue la figura central del Gobierno Revolucionario, siendo uno de los principales ideólogos de la revolución y finalmente presidente de la

¹ Si bien la Junta de 1962 fue también de carácter institucional, el gobierno de Velasco fue mucho más ambicioso: "Este es un movimiento Institucional. No es obra de caudillos. Por eso entre nosotros no caben ni el personalismo ni ambiciones. Y por eso los hombres se renuevan pero los principios y la orientación de nuestro movimiento permanecen incólumes". Discurso en el almuerzo ofrecido por los jefes y oficiales de la división blindada en el segundo aniversario de la reforma agraria. 24 de junio de 1971. Juan Velasco Alvarado. *La voz de la Revolución*. Lima: Ediciones PEISA, 1972, T. II, 103

² Juan Martín Sánchez, *La revolución peruana: Ideología y práctica política de un gobierno militar*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, 122

misma durante siete años. Para este militar, la instauración del gobierno de las Fuerzas Armadas se debió principalmente a que:

"las reformas profundas que el Perú necesitaba y necesita, eran imposibles dentro de los moldes del sistema tradicional que siempre rigió nuestra patria. Todo aquí funcionaba para que el pueblo permaneciera sometido a los intereses de los poderosos. La democracia formal, que se alternó en el poder con regímenes dictatoriales, nunca representó nada más que el juego de intereses políticos para los cuales el pueblo y sus grandes problemas fueron siempre asuntos secundarios. En el más real de los sentidos, esa democracia significó bien poco para los grandes sectores sociales a los que el sistema político tradicional marginó y puso de lado. Este país nunca tuvo una democracia verdadera, es decir un ordenamiento político con efectiva libertad para los pobres, con justicia social para los menos favorecidos. Vale decir, el Perú nunca tuvo un sistema político que de veras tratase de suprimir las profundas desigualdades económicas y el gran distanciamiento social entre los pocos, o muy pocos que siempre tuvieron todo o casi todo en el Perú y los muchos, las grandes mayorías, que nunca tuvieron nada o casi nada en nuestro país."³

Muchos meses antes del golpe de estado de 1968, la cúpula militar encabezada por Velasco, ya había tomado la decisión de intervenir en la política peruana⁴ debido principalmente a los graves incidentes políticos ocurridos durante el gobierno de Belaúnde (devaluación del sol, el control del poder legislativo por parte de la coalición APRA-UNO, el bochornoso incidente con la International Petroleum Company, etc.)⁵.

Cabe mencionar que la intervención militar ante una coyuntura política de crisis ya venía siendo discutida desde los años cuarenta y, muy en especial, desde la creación del Centro de Altos Estudios del Ejército (1950); donde se discutió y fomentó la formación

³ Discurso en la manifestación popular de la plaza Grau de Piura. 8 de octubre de 1969. Juan Velasco Alvarado. *La voz de la Revolución*. T. I, 112

⁴ Cfr. Dirk Kruijt, *La revolución por decreto*. Lima: Mosca Azul, 1989

⁵ Para un excelente análisis sobre la coyuntura política y económica del primer gobierno de Fernando Belaúnde ver: Pedro Pablo Kuczynski, *Democracia bajo presión económica, el primer gobierno de Belaúnde, 1963-1968*. Lima: [s.n.], 1980

de una doctrina nacional de defensa y la participación del ejército en relación a los problemas nacionales (según la Ley Orgánica del Ejército, 14 de julio de 1950).

Con los años este Centro de Estudios del Ejército se transformó en el Centro de Altos Estudios Militares (CAEM), para de esta manera incluir a los altos mandos de la Marina y la Aeronáutica⁶. En este nuevo Centro ya no se discutía solamente de la defensa ante ataques externos, sino también del papel de las Fuerzas Armadas como garantes del desarrollo económico y social de la nación.

El General José del Carmen Marín, uno de los principales impulsores del Centro de Estudios Militares, no concebía plantear los problemas de defensa nacional sin involucrarse en el bienestar general de los peruanos; en pocas palabras, había que plantear soluciones a los principales problemas económicos y sociales por los que atravesaba el Perú. Bajo esta tendencia y bajo la dirección del General Marín y posteriormente del general Mercado Jarrín, el CAEM durante toda la década de los 50's y buena parte de los 60's, formó una nueva generación de altos mandos militares cuyas preocupaciones se centraron en la formulación de alternativas para el desarrollo del país. En las aulas de dicho Centro se discutían los posibles caminos para la consecución de las metas que la institución castrense se había propuesto, llegando a replantear el concepto de Seguridad Nacional, que hasta entonces se había circunscrito a cuestiones de defensa militar:

"Si antes el concepto de Seguridad Nacional se limitaba fundamentalmente a la protección territorial, hoy se sustituye por otro, según el cual: la seguridad nacional es una situación en la cual se eliminan o al menos se neutralizan, las amenazas que ponen en peligro los intereses nacionales, y se ejerce la facultad de decidir, al margen de toda subordinación."⁷

⁶ Hernando Aguirre Gamio, *El Proceso Peruano*. México: Editorial el Caballito, 1974, 111. Cfr: Víctor Villanueva, *El CAEM y la revolución de la Fuerza Armada*. Lima: IEP, 1972

Si bien es cierto que el CAEM no tuvo un programa político explícito que evidenciara la intervención militar en asuntos de carácter gubernativo, si es posible afirmar que logró un cambio de mentalidad en los altos mandos castrenses; especialmente los dotó de una preparación para administrar al país en caso de que el gobierno civil no cumpliera con los objetivos trazados para el desarrollo político, económico y social. Para la década de 1960 estos militares se encontraban en puestos claves dentro del gobierno y no tardaron en confabular un posible golpe, especialmente tras los movimientos guerrilleros de 1965 y los graves sucesos entre el ejecutivo y el congreso, este último en manos de la coalición APRA-UNO.

La compleja situación vivida durante el gobierno del arquitecto Belaúnde hizo que varios militares de nueva cuña se plantearan llevar a cabo el cambio estructural tantas veces discutido y analizado en el CAEM. Tal como afirma Dirk Kruijt, y como mencionamos anteriormente, Juan Velasco Alvarado ya había decidido con meses de anterioridad la intervención militar y la instauración de un gobierno reformador. Inclusive ya desde mayo de 1968 el plan INCA o Plan de Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, se encontraba redactado y los principales militares que posteriormente conformarían su gabinete se encontraban embarcados en la "tarea de establecer un diagnóstico de la economía y la sociedad peruana"⁸, a fin de preparar las estrategias de gobierno una vez instaurados en el poder.

Como es sabido los militares tuvieron la excusa perfecta para tomar el gobierno tras los bochornosos incidentes con la *Internacional Petroleum Company* (IPC), y especialmente con la pérdida de la página once, del tratado por el cual los yacimientos petrolíferos de la Brea y Pariñas habían regresado al gobierno peruano, en la que figuraban las condiciones por las que dicha empresa extranjera conservaba las

⁷ General Edgardo Mercado Jarrín, citado por Aguirre, 115

instalaciones y los derechos reales de explotación⁹.

El escándalo suscitado por este incidente fue de proporciones mayúsculas en todo el país. A pesar de que el gabinete en pleno fue cambiado, Belaúnde tenía las horas contadas como presidente del Perú. No pasó ni un mes para que Velasco y su cúpula militar derrocará el presidente Fernando Belaúnde Terry, tomara el poder e instaurara el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

Al asumir el poder en octubre de 1968 “el Gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas anunció planes para llevar a cabo una fundamental transformación de la pauta de desarrollo del país: se pondría fin a la excesiva dominación de las empresas y capitales extranjeros, se cambiaría la distribución muy desigual de la riqueza y el ingreso y se promovería una verdadera participación popular en el desarrollo nacional [...]”¹⁰ Tanto el Manifiesto como el Estatuto del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas¹¹, (los primeros escritos doctrinarios en los que se planteaban las líneas rectoras del régimen militar) planteaban el cambio estructural de la sociedad peruana a través de la resolución de los principales problemas que por años habían impedido el desarrollo y el progreso del país:

“Poderosas fuerzas económicas, nacionales y extranjeras, en complicidad con peruanos indignos detentan el poder político y económico inspiradas en lucrarse desenfrenadamente, frustrando el anhelo popular en orden a la realización de las básicas reformas estructurales, para continuar manteniendo el injusto orden social y económico existente que permite el usufructo de las riquezas

⁸ Kruijt, 112

⁹ “Ese mismo día, el presidente de la empresa petrolífera, estatal, que acababa de dimitir, hizo una declaración por televisión: en el contrato-que entretanto ya era objeto de fuertes críticas-había desaparecido la página 11, en la cual figuraban condiciones sumamente desfavorables para el Perú, y muy favorables para la IPC. El escándalo llegó a un nuevo paroxismo. En la prensa capitalina se analizó ampliamente la postura de las Fuerzas Armadas, y se entabló un debate público sobre la necesidad de publicar íntegramente los documentos y de exigir la dimisión del gabinete de funciones”. Ibid, 113

¹⁰ Amílcar Vargas, *La revolución de Velasco en cifras*. Lima: IMPET, 1989, 39

¹¹ Publicados ambos en la mañana del 3 de octubre de 1968. Sánchez, 133

nacionales esté al alcance de sólo los privilegiados, en tanto que las mayorías sufren consecuencias de su marginación, lesiva a la dignidad de la persona humana.”¹²

En clara alusión a los consorcios internacionales, a las empresas extranjeras, que controlaban los recursos primarios como el petróleo y la minería principalmente, y a la oligarquía peruana terrateniente e industrial, el gobierno militar sindicó a estos grupos como los principales problemas a enfrentar y a resolver desde el primer día de su mandato.

Fue así que el 9 de octubre de 1968, en lo que sería el primer acto significativo del Gobierno Revolucionario¹³, fuerzas militares expropiaron y ocuparon las instalaciones petroleras, oleoductos, tanques y almacenes del complejo de Talara. Este acto fue recordado hasta 1979 como el día de la Dignidad Nacional, pues representaba “el conjunto de decisiones del gobierno orientadas a la superación de la dependencia y a la construcción de un Estado nacional cada vez mas soberano y capaz de controlar y dirigir la vida económica y política del país.”¹⁴

Una de las líneas rectoras del Gobierno Revolucionario fue precisamente la lucha antiimperialista. En el Perú los enclaves mineros y petroleros se encontraban en manos de distintas empresas extranjeras, (principalmente norteamericanas), cuyos beneficios por la explotación de los recursos naturales eran sustancialmente mayores que el ingreso que el fisco percibía por derecho de usufructo. A ello se sumaban las onerosas concesiones que a lo largo de los años, los gobiernos anteriores habían otorgado a dichas empresas en detrimento de la economía nacional.

El resultado de la intervención del Gobierno Revolucionario fue la reducción de los

¹² Manifiesto del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. En María del Pilar Tello, *¿Golpe o Revolución?. Hablan los militares del 68*. Lima: Editorial SAGSA, 1983, T. II, 283

¹³ Kruijt, 148

¹⁴ Francisco Guerra García, “Procesos de cambio y régimen militar”, en Carlos Franco (ed.), *El Perú de Velasco*. Lima: CEDEP, 1983, T. II, 551

enclaves de producción minera (ya sea por expropiación o por el cambio drástico en el nuevo esquema de usufructo propuesto por el gobierno¹⁵), y lo más importante, la creación de condiciones para el control y comercialización de la producción. De esta manera se expropiaron la Cerro de Pasco Cooper Corporation y la Marcona Mining Corporation, dos de los más grandes complejos mineros del Perú, cuya producción pasó a representar el 4% del PBI hacia 1973.

En lo que respecta al petróleo, y en general a los hidrocarburos, toda la producción y comercialización pasó a manos del Estado, siendo éste el único agente monopólico. Para tales efectos se creó la empresa pública Petróleos del Perú (PETROPERÚ), y sin duda es posible afirmar que esta empresa se convirtió en uno de los símbolos antiimperialistas y de reivindicación nacional que el Gobierno Revolucionario había logrado recuperar para el desarrollo económico y energético del país. Es por ello que el edificio de esta empresa pública tendría vital importancia simbólica, ya que representaba el triunfo del Perú sobre las intenciones imperialistas norteamericanas¹⁶.

Con estos actos reivindicatorios, las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos se deterioraron enormemente. No obstante, este distanciamiento era necesario para la consecución de las reformas que el gobierno militar pretendía llevar a cabo: “La política exterior del Perú, enseguida se basó en la estrategia de eliminar o al menos reducir su dependencia militar, financiera, económica y política de los Estados Unidos”¹⁷, aunque procurando no romper totalmente con el poderoso Estado norteamericano. Consecuentemente, el Gobierno Revolucionario tomó contacto con los países socialistas, principalmente aquellos agrupados dentro del Pacto de Varsovia. De igual manera buscó tener contacto con los gobiernos militares y civiles que también se

¹⁵ Ver: Plan INCA o Plan de gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. El Peruano, 30 de julio de 1974.

¹⁶ Ver punto III.2 de la presente tesis.

¹⁷ Kruijt, 148

encontraban en una etapa de cambio y recomposición social. Así, el Perú pasó a ser uno de los países líderes en la conformación del bloque del tercer mundo o “Grupo de los 77”, que incluía a todas las naciones que buscaban una autodefinición ideológica, y que hicieran contrapeso a las dos vertientes ideológicas de aquel momento (comunismo e imperialismo capitalista). En este contexto internacional, lo que tenían en común todos los países del bloque del tercer mundo, era que buscaban proteger sus intereses nacionales de la dependencia natural surgida de sus relaciones con países más desarrollados. Así, en el marco de la integración de los países de la región, el gobierno de Juan Velasco Alvarado propuso el rechazo frontal al intervencionismo extranjero proponiendo para ello la formación de un bloque latinoamericano. En pocos años, el Acuerdo de Cartagena, (pacto de cooperación entre los países de Venezuela, Chile, Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú), tuvo su sede en Lima, y para ello se construyó especialmente un edificio que fue donado por el gobierno militar peruano. La política internacional regional tuvo en este edificio un monumento de grandes proporciones que comunicaba, no sólo a los peruanos, sino a las demás naciones, el afán del Gobierno Revolucionario de que el Perú se convirtiera en el país líder en llevar a cabo la integración y la cooperación entre los Estados miembros de la comunidad andina. Otra de las líneas directrices del Gobierno Revolucionario fue la liquidación de la oligarquía terrateniente e industrial y el nuevo ordenamiento de la estructura social¹⁸:

“¿Qué fue nuestro país hasta el advenimiento de la revolución?, ¿No es acaso verdad que el Perú fue siempre el dominio de un grupo reducido de peruanos que a espaldas de nuestro pueblo se enriqueció e hipotecó las riquezas de la nación al extranjero?, ¿No es acaso verdad también que el viejo sistema político fue por entero incapaz de resolver los problemas más apremiantes del Perú? [...]. En el caso del Perú, el poder final de decisión estuvo en pocas manos, en un núcleo pequeño de gentes que en realidad disfrutaron siempre de una gran capacidad de dominación. Sus intereses económicos prevalecieron virtualmente en todas las esferas de

¹⁸ Francisco Guerra García, *Velasco: Del Estado oligárquico al capitalismo de Estado*. Lima: CEDEP, 1983, 84.

la vida nacional y mediante la mayoría de partidos políticos y el control prácticamente absoluto de los medios de comunicación lograron desorientar y engañar a nuestro pueblo.”¹⁹

Hacia 1968 la clase dominante peruana seguía siendo la oligarquía terrateniente, a pesar de la mediana industrialización y modernización de la estructura económica alcanzada hacia finales de 1950. Los grandes complejos agroindustriales, principalmente ubicados en la costa, eran la base del poder de un puñado de familias que concentraban en sus manos cientos de hectáreas, cuya producción estaba destinada a la exportación. La oligarquía había diversificado además su poder para mantener estructurada su hegemonía sobre el país. Para ello buscó controlar la banca, el comercio, y sobre todo los medios de comunicación que eran, finalmente, los que lograban maquillar las nefastas condiciones del *status quo* oligarca²⁰.

Cabe resaltar que muchas de estas haciendas costeñas debían su tecnificación e industrialización al capital extranjero. Es por ello que cuando el Gobierno Revolucionario empezó a aplicar todas sus reformas antiimperialistas y reivindicatorias, atacó directamente a la clase oligarca, pues la privó del apoyo extranjero al cual se había acostumbrado a acudir cada vez que ocurrían hechos que ponían en peligro su rol como clase dominante.

Sin duda la Reforma Agraria aplicada por el gobierno militar significó la destrucción de

¹⁹ Discurso en el almuerzo ofrecido por los jefes y oficiales de la división blindada en el segundo aniversario de la reforma agraria. 24 de junio de 1971. Juan Velasco Alvarado. *La voz de la Revolución*, 92-93.

²⁰ Fueron los diarios *La Prensa*, *Expreso* y *El Comercio* los que con mayor ahínco defendieron los intereses particulares de esta clase. Sin embargo hay que recalcar que entre estos medios hubo diferencias notables. Así, *El Comercio* tuvo una línea editorial que lo emparentaba con la derecha conservadora, velando por los intereses de los grandes terratenientes costeños y las necesidades de las rancias familias oligarcas de la costa. *La Prensa*, si bien tenía un discurso más liberal, apoyaba a la nueva oligarquía industrial limeña. Ver: Juan Gargurevich, *Historia de la prensa peruana, 1594-1990*. Lima: La voz, 1991

la clase oligarca y la desaparición de su poder como clase hegemónica. A ello le siguió la nacionalización de la banca y la expropiación de los medios de comunicación, terminando con cualquier rezago del poder de esta clase en la estructura política peruana.

Como Francisco Guerra afirma, “la desaparición de la oligarquía es el signo más claro de un reordenamiento profundo en la estructura social del país. Ello implicó años después el fortalecimiento y surgimiento de nuevos grupos dominantes”²¹, aunque cierto es también que fue una válvula de escape para la población campesina, que vio en este acto una forma del gobierno por acercarse a su realidad y preocuparse por su alarmante situación económica y social. Con la oligarquía cayó también el gamonalismo serrano, permitiendo en su conjunto el acceso de más de 300 mil familias a la propiedad de la tierra²², y a la participación del usufructo de sus tierras a través de las cooperativas agrarias y las SAIS.

Mas allá de los aciertos o problemas generados con la Reforma Agraria, el Gobierno Revolucionario trató de dirigir todas estas nuevas formas de participación popular en la economía, desde un ministerio centralizado y burocrático.

Al igual que a los otros puntales ideológicos del régimen militar, (petróleo, política internacional, pesca, vivienda, industria), a la Reforma Agraria se le quiso dotar de un complejo monumental arquitectónico acorde con el tamaño de la reforma. Sin embargo, pese a que el diseño del edificio se desarrolló en su totalidad, nunca se llegó a construir, aduciéndose falta de presupuesto para la construcción²³.

El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas trató de transformar las estructuras

²¹ Francisco Guerra, *Del Estado oligárquico al capitalismo de Estado*, 85.

²² Ibidem

²³ “Estuvimos varias veces tratando de hablar con el ministro para que nos termine de cancelar por el diseño. Al final nos pagaron, pero el edificio nunca se construyó, según ellos (los militares) por falta de dinero”. Entrevista al arquitecto Carlos Arana Holder, miembro de la

económicas, sociales y culturales del país, motivado por un nuevo nacionalismo en pos de una clara posición independiente frente a la dominación extranjera. Con el fin de afianzar estos objetivos se valió de todos los medios para que la población en general pudiera sentir los cambios en toda su magnitud. Ya fuera a través de manifestaciones visuales, o del empleo de arquitectura monumental, el hecho es que se utilizaron diferentes medios para comunicar a la sociedad los cambios estructurales que iban ocurriendo a medida que el régimen militar desarrollaba su plan de gobierno. Por ejemplo el dibujo del rostro Túpac Amaru de Jesús Ruiz Durand se convirtió en el símbolo visual y emblema del velasquismo por excelencia. No sólo se le utilizaba para diseñar afiches o panfletos alusivos a la reforma agraria, incluso se encontraba pintado en los carros del ejército y la policía. Los dibujos de Túpac Amaru de Oskar Alvarez Elías también fueron utilizados con fines propagandísticos, pero de ninguna manera tuvo la trascendencia del dibujo de Ruiz Durand. Y es que para el Gobierno Revolucionario Túpac Amaru era el catalizador de toda la experiencia nacionalista:

“Túpac Amaru tiene una clara imagen de lo que es el Perú: una nueva nación, donde reinará la justicia. Donde habrán de integrarse, en igualdad de condiciones, indios y criollos. No hay pues en Túpac Amaru anti-criollismo ni pro-indigenismo. Ni siquiera anti-hispanismo. Hay el imperativo de constituir una patria justa, soberana, digna y justa. Un país cuyo cimiento principal sea la unión de todos los ciudadanos que tengan la conciencia de pertenecer a él”.²⁴

firma Arana-Orrego-Torres que ganó el concurso para el diseño del Complejo del Sector Agrario. 4 de agosto del 2005

²⁴ *Actualidad Militar*, Año XIV, n° 215, 1975, p..35

III.2 Una arquitectura para una revolución

Como indicamos en el capítulo I de la presente tesis, la arquitectura posee un lenguaje propio capaz de comunicar mensajes, tanto al público que la observa con detenimiento, como al transeúnte que la consume sin percatarse abiertamente de su presencia. Estos mensajes pueden estar expresados a través de sus distintas características (materiales, formas, colores y texturas), en general, a través de todo aquello elaborado por los grupos de decisión para expresar ideologías, deseos, doctrinas y voluntades de una época en particular.

En este sentido, la arquitectura monumental cumple una función eminentemente simbólica. Pretende que la construcción por sí misma comunique alguna idea en particular, dada su grandiosidad y su carácter singular sobre el resto de edificios; y lo que es más importante, busca que dicha construcción trascienda en el tiempo para la contemplación y admiración de la sociedad en la que es producida, y de las generaciones futuras que recibirán como legado la portentosa obra arquitectónica.

Siguiendo esta línea, cuando el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada decidió la construcción de nuevas sedes ministeriales, no solamente estaba buscando solucionar el problema de espacio provocado por los nuevos requerimientos de la burocracia militar. Con estas construcciones, se deseaba comunicar a la población peruana los cambios estructurales que el Gobierno Revolucionario venía aplicando para la consecución de una nueva sociedad desde su llegada al poder en 1968. Estas construcciones pretendían, además de crear en el poblador la idea de crecimiento y fortaleza institucional, imprimir en el hombre peruano una nueva forma de ser y de pensar: buscaban otorgarle finalmente identidad con su país, su ciudad y por su puesto, con el Gobierno Revolucionario.

No podemos decir que al gobierno militar solamente le interesó el aspecto comunicativo, pero creemos que sí fue el punto donde más fuerza aplicó para evidenciar a la población los cambios que buscaba instaurar en la sociedad. Su misma característica de *revolucionario* lo distinguía como un gobierno cuyas reformas estructurales debían estar en sintonía y concordancia con los cambios de mentalidad de la población. Sólo de esta manera la población podría marchar junto al proceso, y sería la misma sociedad quien finalmente se encargaría de llevar a cabo las grandes reformas. El más claro ejemplo de esta marcada motivación comunicativa del gobierno militar fue la creación de organismos de apoyo ideológico y de difusión; que debían asegurar que las ideas del gobierno militar llegaran a su destino. Este trabajo estuvo coordinado por el SINAMOS y el Sistema Nacional de Difusión.

En este punto, no puede dejar de mencionarse el trabajo realizado por la Dirección de Promoción y Difusión Agraria, cuyo símbolo principal (el dibujo de Túpac Amaru de Ruiz Durand) se convirtió en poco tiempo en el emblema del régimen militar por excelencia; a tal punto que trascendió el ámbito agrario para el que fue realizado, apareciendo en cuanto afiche o emblema representativo del Gobierno Revolucionario.

Si bien el aparato propagandístico del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada no tuvo la fuerza de la retórica visual cubana de los años 60's; ni la magnitud de la maquinaria publicitaria del franquismo; sí tuvo otros medios para la comunicación y la expresión de sus ideales. Por ejemplo, semanas antes de la inauguración del edificio de PETROPERÚ, se exhibió en las salas de cine de la capital (antes de las funciones cinematográficas) un corto de 17 minutos titulado: "Palanca para el Progreso", en el que se destacaba la importancia de la recuperación del petróleo por el Gobierno Militar

Revolucionario; y se describían las más importantes operaciones de la industria petrolera desarrolladas desde la expropiación.²⁵

Sin embargo entre los diferentes medios comunicativos que utilizó el gobierno militar, la arquitectura monumental se destaca; pues a diferencia de los demás medios, la arquitectura tiene la particularidad de trascender en el tiempo y el espacio: queda como testimonio de una época, se vuelve representativa de un momento histórico específico y encarna la voluntad de un gobierno en particular.

Para nuestro caso, la arquitectura monumental construida durante el Gobierno Revolucionario se convirtió en la representación de su poder y el vehículo por el cual los militares manifestaron los cambios estructurales a toda la población limeña. Para ello se valieron de la vanguardia arquitectónica más audaz y que menor ligazón mantenía con las tradiciones constructivas limeñas. El brutalismo fue utilizado en todos los edificios gubernamentales de este periodo, pues había una concordancia entre la propuesta artística de la vanguardia, el material empleado (concreto expuesto) y el nacionalismo del régimen.

Como vimos anteriormente en el segundo capítulo (II.2) de la presente tesis, las vanguardias del siglo XX se concibieron como transgresoras y originales. Pero para poder lograr algún cambio social, las vanguardias debían institucionalizarse y volverse cotidianas, pues de lo contrario no lograban la transformación social que era lo que finalmente pretendían. Otro rasgo que las caracterizaba era su antagonismo. Se presentaban contra la tradición, la sociedad, los gustos aceptados, contra todo lo que mantenía a la sociedad anquilosada y que no permitía su modernización, su industrialización y sobre todo su libertad. Por último las vanguardias se caracterizan principalmente por la crítica incesante al modelo de sociedad predominante y el

planteamiento de propuestas de transformación adecuadas al espíritu de los tiempos venideros. Las coincidencias teóricas entre los postulados de la vanguardia arquitectónica (en este caso el brutalismo) y los ideales del Gobierno Revolucionario son más que evidentes. No es fácil afirmar si hubo una intencionalidad explícita en cuanto al uso de esta vanguardia por parte del gobierno militar. Lo que sí es posible afirmar es que en su concepción teórica, el brutalismo satisfizo los requerimientos arquitectónicos del Gobierno Revolucionario, a tal punto, que fue la vanguardia utilizada en la construcción de todos los edificios públicos entre 1968 y 1975.

Otro punto a destacar es que el Gobierno Revolucionario buscó, desde su llegada al poder, revalorizar la identidad peruana, principalmente a través de la idealización del pasado, tomando de esta cantera muchos elementos que finalmente se transformaron en íconos de la revolución. Así, el nacionalismo esgrimido por el gobierno militar, se apoyó en imágenes retóricas del pasado cargadas de gran simbolismo, para fundamentar su discurso peruanista.

La arquitectura, como no podía ser de otra manera, fue interpretada a través de códigos nacionalistas. Así, el concreto expuesto del brutalismo, identificado como la “piedra del siglo XX”, era capaz de conectar el pasado milenario peruano con la nueva época creada por los militares. Las mega-estructuras de piedra y barro eran parte del inconsciente constructivo peruano: Sacasayhuaman, Machu Picchu, Chavin de Huantar, las pirámides moche, etc.. Todas estas construcciones eran conocidas por la mayoría de la población como edificios monumentales, y eran motivo de orgullo y admiración, pues respondían a una etapa donde el “hombre peruano era libre e independiente”. Así estas construcciones prehispánicas le otorgaron, dentro de la ideología nacionalista propuesta por el gobierno de Velasco, la carga simbólica a los

²⁵ *Actualidad Militar*, Año IX, n° 153, 1970, p.55

nuevos edificios gubernamentales²⁶. La grandeza, las diferentes volumetrías, pero sobre todo la utilización del concreto expuesto en la fachada de los edificios, fueron los elementos arquitectónicos que propiciaron la aceptación tácita del brutalismo, para satisfacción de los arquitectos de vanguardia y de los militares que veían como la ciudad de Lima se identificaba con la Revolución.

Todos los edificios diseñados y construidos durante este periodo: Petroperú, Junta de Cartagena, Ministerio de Industria, Turismo e Integración, Ministerio de Pesquería, Banco de la Vivienda, edificio de la Policía de Investigaciones del Perú, y los proyectos del Ministerio de Agricultura, Edificio del Primer Ministro y el Ministerio de Vivienda, utilizaron el concreto expuesto como medio de expresión de su peruanidad. En aquel momento se consideraba que el concreto era el equivalente a la piedra en la época de los incas, así, la arquitectura institucional de la primera mitad de la década de 1970 tuvo, tanto para los arquitectos diseñadores como para los militares del régimen, una conexión cósmica con el pasado peruano. Los arquitectos entrevistados Carlos Arana Holder, Miguel Cruchaga Belaúnde y Miguel Rodrigo Mazuré, coinciden en afirmar los paralelos entre las ciclópeas construcciones prehispánicas y los diseños que ellos propusieron para los edificios públicos. Inclusive, afirman que fue precisamente este carácter nacionalista de su obra lo que permitió que ganaran los concursos para la construcción de los edificios del gobierno militar.

En el diseño de la mayoría de estos edificios se tuvo en cuenta la función que iban a cumplir. Todos ellos ya tenían en el concreto expuesto la expresión del nacionalismo arquitectónico que agradaba al régimen militar; el plus radicaba entonces en construir el edificio representando la función que iba a cumplir.

²⁶ Entrevista al arquitecto Miguel Cruchaga Belaúnde. Lima, 7 de noviembre de 2005.

Si bien en las bases de los concursos para la construcción de estos edificios (casi todas elaboradas por el Colegio de Arquitectos del Perú), no estaba indicada la representación explícita de la función, los arquitectos sabían que construían para un gobierno militar que buscaba símbolos arquetípicos; qué mejor, entonces, que la arquitectura monumental para la creación de grandes hitos simbólicos, que a su vez tendrían un uso funcional e institucional.

En este sentido, el edificio de PETROPERÚ fue diseñado simulando la estructura vertical de una torre y pozo de petróleo; el Ministerio de Industria, Turismo e Integración, “estaría formado por esos tres cuerpos verticales de su composición para denotar los tres soportes para la institución”²⁷, el Ministerio de Pesquería simularía el cuerpo de un gran cetáceo, y el nunca construido Ministerio de Agricultura debía representar a través de su forma la milenaria andenería andina: “Recuerdo por ejemplo el concurso para el ministerio de Agricultura, que ganamos mediante una propuesta que hacía referencia a las tradicionales andenerías creadas por nuestros ancestros”²⁸.

Por otro lado, algunos de los edificios gubernamentales construidos durante el gobierno de Velasco se alejaron de cualquier intento de simbolización evidente, y mostraron por el contrario una arquitectura *sui generis* para la ciudad. Si bien continuaron apelando al concreto expuesto para evidenciar cierto nacionalismo en los edificios, los diseños buscaron una línea internacional que los emparentaba con la arquitectura anglosajona y sobre todo norteamericana construida en los 60'. En especial fueron dos los edificios que de manera total rinden tributo a los preceptos más estandarizados e internacionales del brutalismo, a tal punto que los edificios peruanos adolecen de toda creatividad e inventiva, son copias escandalosas de dos edificios estadounidenses.

²⁷ Martuccelli, 217

²⁸ “Entrevista a Juan Torres Higuera”, por José Beingloea, en: *Diseño de espacios*. Año II, n° 1, 1994, 22

Y es que el Banco de Vivienda del Perú²⁹, diseñado por los arquitectos Hans Ghünter y Mario Seminario en 1970, es una replica casi exacta del edificio de la *Ford Foundation*³⁰ ubicado en la calle 42 del Bajo Manhattan, New York. De igual manera, la Sede del Acuerdo de Cartagena³¹, ubicada en el cruce de las avenidas Paseo de la República y Aramburú, guarda enormes semejanzas con el edificio del Ayuntamiento de la ciudad norteamericana de Boston. Paradójicamente, el edificio que debía encarnar el espíritu antiimperialista de la región andina fue el de estilo más internacional de todos los construidos en este periodo.³²

Ambos edificios, a pesar de no representar formalmente la función que iban a cumplir, si continuaron con el lenguaje arquitectónico que los militares habían aceptado en sus edificios públicos. ¿Sabría el general Velasco que el edificio que su gobierno donó a la Junta de Cartagena se inspiró en un modelo estadounidense?. Lo más seguro es que no, de lo contrario hubiese mandado cambiar el diseño del edificio, pues para él éste era el símbolo de la unión andina; y sobre todo del liderazgo que el Perú mantenía en la construcción de un bloque latinoamericano que buscaba hacer frente, precisamente, al imperialismo norteamericano:

“El pueblo del Perú y el Gobierno Revolucionario que rige sus destinos entrega a las naciones aquí representadas este edificio de su sede permanente como *símbolo* de nuestra fraternidad y como

²⁹ Diseñado en 1970 y construido en 1975. Se encuentra ubicado en la Av Emancipación cdra. 2 esquina con el jr. Camaná cdra. 6.

³⁰ Diseñado por los arquitectos Roche y Dinkeldoo y construido entre 1963 y 1968. Para una crítica a la arquitectura del edificio peruano ver: Augusto Ortiz de Zevallos, “Arquitectura ante o bajo el poder”, *Debate*, n° 6, 1980

³¹ Diseñado por los arquitectos Carlos Arana, Antenor Orrego y Juan Torres. Fue construido en 1972.

³² “Al margen de toda consideración retórica, quienes en el Perú luchamos por una causa salvadora de justicia social e independencia verdadera, estamos convencidos que estos grandes ideales sólo podrán afianzarse como conquistas históricas irreversibles en la medida en que por ellos se luche y se construya en las demás naciones hermanas de América Latina. [...]. Nos estamos uniendo para defender los intereses de nuestro pueblo. Nos estamos uniendo para cancelar definitivamente una época signada por el subdesarrollo y el dominio extranjero...”. Discurso del general Juan Velasco Alvarado en la inauguración del edificio donado por el gobierno del Perú para sede de la Junta del Acuerdo de Cartagena. 20 de junio de 1972

testimonio de la confianza y de la fe en todos los peruanos en las naciones hermanas que acompañan al Perú en el propósito de crear para nuestros pueblos un futuro mejor. Recíbanlo ustedes señores cancilleres convencidos que aquí habrán de encontrar siempre un pedazo de cada una de sus patrias y nosotros los peruanos una expresión real de nuestra grande patria latinoamericana”³³.

¿Cómo veía la población estos edificios?. Estas construcciones, como representaciones simbólicas, eran difíciles de interpretar por el poblador común. La gran mayoría creía que el edificio se encontraba a medio construir o que le faltaba al menos una mano de pintura: “La verdad que la gente en Lima, los que no estaban en el oficio del arquitecto, ignoraban todas estas corrientes. ¿Cuándo van a tarrajearlo para pintarlo?, nos preguntaban. Había que explicarles..., era un lenguaje que no llegaba a las masas como podía ser el de estas épocas”³⁴.

Sin embargo, a los arquitectos diseñadores les bastaba que los militares comprendieran la idea original del diseño, tal vez porque sabían que no existía ningún rezago tradicional arquitectónico que permitiera la comprensión del edificio por parte de la población, a pesar de haberse remitido a las mega-estructuras prehispánicas. En cambio, para los militares del Gobierno Revolucionario, quedaba claro que los edificios construidos serían símbolos inequívocos de los cambios estructurales en la sociedad ocurridos durante la “época de Velasco” o la época de las “Fuerzas Armadas”.

Como mencionamos anteriormente, para el gobierno militar no cabía duda que se trataba de una arquitectura netamente peruana, donde el concreto expuesto y la gran volumetría de la estructura remitía rápidamente a los códigos arquitectónicos

³³ Ibidem

³⁴ Entrevista al arquitecto Carlos Arana Holder. 5 de agosto del 2005

prehispánicos: “donde la masa se muestra tal como es”³⁵, mostrando la fuerza del pasado milenario.

Por otro lado, hay que hacer hincapié en que a los militares no les importaba mucho el estilo utilizado, lo que les importaba más que cualquier otra cosa, era la simbolización del nacionalismo y de la identidad a través de la arquitectura. El concreto expuesto satisfizo sus ideales por las razones que ya hemos expuesto; aún cuando probablemente ignoraban tanto el verdadero significado de los postulados brutalistas y de las vanguardias arquitectónicas; como que el brutalismo y las vanguardias en general eran compatibles ideológicamente con la propuesta militar.

III.3 Algunos ejemplos de la arquitectura gubernamental del periodo 1968-1975

Los edificios públicos construidos entre 1968-1975 fueron solicitados al gobierno central por las distintas dependencias que iban a llevar a cabo las reformas estructurales de la sociedad peruana. Estos edificios no deben su existencia a una megalomanía dictatorial o a una burocracia inútil. Por el contrario, representaban en sí mismos la ideología del régimen; cada uno de ellos era la materialización de las grandes reformas que el Gobierno Revolucionario pretendía llevar a cabo.

Los edificios construidos fueron: Edificio de Petróleos del Perú (PETROPERÚ), Complejo del Sector Pesquero, Acuerdo de Cartagena, Ministerio de Industria, Turismo e Integración, Banco de la Vivienda, Ministerio de Guerra y el Edificio de la Policía de Investigaciones del Perú.

Junto a estos siete edificios se proyectaron igualmente el Complejo Administrativo del Sector Agrario, donde se ubicarían todas las dependencias que llevarían a cabo la

³⁵ Martuccelli, 220

reforma agraria; el Complejo Administrativo del Primer Ministro, Complejo del Ministerio de Vivienda y el Ministerio de Relaciones Exteriores Aunque estos edificios no se llegaron a construir, debido principalmente a la crisis económica que paralizó todos los proyectos del gobierno, si fueron diseñados bajo el mismo criterio y con el mismo lenguaje arquitectónico. El concreto expuesto en la fachada, las grandes volumetrías, el dramatismo en las alturas y los amplios espacios fueron elementos comunes en todos ellos.

Si bien el gobierno de las Fuerzas Armadas se presentó como un gobierno austero y que evitaría por todos los medios el gasto público inútil, los edificios en cambio gozaron de toda la libertad presupuestaria para ser construidos. Y es que como mencionamos anteriormente, estas construcciones no fueron concebidas como una expresión del poder militar, muy por el contrario, fueron pensadas como obras sumamente necesarias para llevar a cabo y para simbolizar las reformas estructurales, especialmente aquellas donde el gobierno puso mayor énfasis para su realización a corto plazo.

Por lo tanto, no es casualidad que los primeros edificios en ser construidos y proyectados hayan sido aquellos que representaron la ideología del régimen; aquellos que por su fuerza comunicativa, podían portar los cambios que el régimen militar quería para la sociedad en su conjunto.

PETROPERÚ

Es por ello que el primer edificio para el que se convocó a concurso; y el primero en realizarse en su totalidad fue el destinado a Petróleos del Perú.

Fue diseñado en 1968 y construido en 1971 por los arquitectos Walter Weberhoffer y Daniel Arana. El proyecto ganador en primera instancia fue el que presentó el equipo conformado por los arquitectos Miguel Cruchaga y Emilio Soyer. Sin embargo, las

autoridades militares desconocieron el resultado final, dando como ganador a la dupla Weberhoffer-Arana, equipo que había resultado ganador del 5to puesto según la calificación del jurado del Colegio de Arquitectos del Perú. Al parecer estos arquitectos tuvieron conocimiento previo del programa del edificio y de los requerimientos mínimos de los ejecutivos de PETROPERÚ pues en la maqueta presentada habían detalles que ni siquiera habían sido contemplados por el jurado calificador. La respuesta tal vez la encontremos en el hecho de que Weberhoffer era cuñado del general Bobbio, vicepresidente del directorio de PETROPERÚ, y Daniel Arana (el otro arquitecto del dúo ganador del 5to puesto), era socio de los asesores del general Marco Fernández Baca, nada menos que el presidente del jurado calificador³⁶.

El edificio de PETROPERÚ fue acaso el más importante para el gobierno militar en sus primeros años, ya que el edificio en si mismo encarnaba todo el espíritu nacionalista y patriótico con el que se había rodeado la nacionalización de los yacimientos petroleros del norte, la expulsión de la International Petroleum Company y principalmente, la intervención directa de los militares en la política peruana.

El petróleo fue planteado como el primer problema a solucionar por el Gobierno Revolucionario de Juan Velasco Alvarado, y para el que cual los militares se habían venido preparando por varios años. La “Seguridad Nacional”, concepto que para esa época ya no se refería tan sólo a la defensa territorial, sino a la consecución del desarrollo económico y social, y principalmente a la eliminación de las amenazas que ponen en peligro la soberanía nacional, estaba totalmente representada en la expropiación de las plantas petroleras de la Brea y Pariñas.

³⁶ Entrevista a Miguel Cruchaga, 7 de noviembre de 2005. Para una descripción detallada de los integrantes del jurado calificador ver: *Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 1975

Es por ello que ni bien estuvieron los militares en el gobierno, las reformas estructurales se iniciaron con la nacionalización de la IPC (1968). Simbólicamente, la expropiación y nacionalización de los yacimientos que por décadas estuvieron en manos de la Internacional Petroleum Company representó la reivindicación de la “dignidad nacional” y la defensa de los intereses nacionales. De igual manera, estas medidas catapultaron al Gobierno Revolucionario a los más altos niveles de aceptación entre la población, quienes veían, como finalmente un gobierno ponía punto final a una época ignominiosa para la soberanía peruana.

El 24 de julio de 1969 fue creada Petróleos del Perú, empresa estatal encargada de desarrollar la política petrolera del país y de manejar su explotación en todas sus fases. Para el correcto funcionamiento de esta empresa, el gobierno decidió la construcción de un moderno edificio donde se instalarían las oficinas de todo el sector. Para los militares, este edificio debía ser simbólicamente coherente con el régimen político (dentro de un esquema de “reformas estructurales”) y también con la función que iba a cumplir.

Las bases del concurso auspiciado por el Colegio de Arquitectos del Perú, así como la programación elaborada por el arquitecto consultor³⁷ no indicaban en forma explícita la utilización de un lenguaje arquitectónico en particular, así como tampoco señalaban la forma que debía tener el edificio. Sin embargo, el concurso lo ganó el proyecto que más apeló a una arquitectura monumental y que abiertamente había justificado su diseño a través de simbolizaciones nacionalistas, “especialmente a través del uso del concreto expuesto y sus reminiscencias al pasado prehispánico”³⁸.

³⁷ La entidad contratante, en este caso PETROPERÚ, elegía a un arquitecto del Colegio de Arquitectos del Perú que debía por lo menos tener 3 años de colegiado y 5 años de graduado, para que elaborase la programación del edificio a diseñarse. Esta programación consistía en el cálculo de áreas y del volumen a construirse para suplir las necesidades del contratante en concordancia con el Reglamento Nacional de Construcciones vigente.

³⁸ Entrevista al arquitecto Miguel Cruchaga Belaúnde. Lima, 7 de noviembre de 2005.

A pesar del fallo del jurado, este edificio fue finalmente realizado por el equipo ganador del 5to premio, lo que constituyó en su momento un gran escándalo en el ambiente arquitectónico peruano. No obstante, los arquitectos que, pese haber sido despojados del derecho de la construcción del edificio de PETROPERÚ, igual cobraron el premio y continuaron participando en cuanto concurso público se convocó; inclusive, participaron como jurado, consultores, programadores y diseñadores al ganar más adelante otro concurso³⁹.

Los arquitectos que finalmente construyeron el edificio de PETROPERÚ, mantuvieron la idea original del equipo ganador, pero desarrollaron un diseño que guardaba distancia en cuanto a la forma final. Eso sí, mantuvieron la simbolización que fue lo que finalmente había agradado al gobierno militar.

Para que el edificio guarde todo el simbolismo adecuado, los arquitectos que construyeron el edificio viajaron a México a conocer las instalaciones de PETROMEX, con la finalidad de nutrirse de la experiencia constructiva de aquel país y especialmente, para conocer las necesidades de un edificio destinado a la comercialización de hidrocarburos. A pesar de haber tenido todas las facilidades para la construcción de un edificio original y altamente funcional, los arquitectos diseñadores no se esforzaron mucho al concebir la torre del edificio como un “gran pozo de petróleo”, y menos cuando el resultado terminó siendo muy parecido a su par mexicano.

A pesar de los problemas surgidos en la etapa de diseño; cuando la obra estuvo terminada fue motivo de orgullo y admiración por parte de los militares⁴⁰. Emplazado justo frente al edificio donde se encontraron las antiguas oficinas de la IPC en Lima

³⁹ El equipo conformado por Cruchaga-Soyer, junto a Miguel Rodrigo Mazuré ganaron el concurso para la construcción del Complejo de Pesquería (1970).

⁴⁰ “Querían más edificios. PETROPERÚ les había encantado, claro que la mitad de ese proyecto estaba basado en nuestra idea original”. Entrevista a Miguel Cruchaga, 7 de noviembre de 2005.

(edificio Todos), PETROPERÚ (como pasó a llamarse), fue el símbolo del nacionalismo y de la defensa de los intereses nacionales.

Otro punto a tener en cuenta es que a pesar de su costo (aproximadamente 5 millones de dólares), no representó un gasto mayor en el presupuesto bienal 1969-1971. Fue construido con recursos propios del Ministerio de Energía y Minas, durante los mejores años para el gobierno militar en lo que respecta al equilibrio fiscal. En los años siguientes, sin embargo, la construcción de los edificios públicos fue solventada por préstamos del erario al sector correspondiente o a través de ampliaciones del presupuesto, afectando seriamente la balanza económica del gobierno.

Complejo del Sector Pesquero

En la misma línea, el Complejo Administrativo del Sector Pesquero, fue el segundo de los edificios públicos construidos durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, y que de manera categórica intentaron simbolizar la transformación de la estructura del Estado, la modernización, en este caso, del sector pesquero y principalmente el nuevo espíritu de los tiempos revolucionarios.

Elegido por concurso público, fue diseñado (1970) y construido (1972) por el equipo conformado por los arquitectos Miguel Rodrigo Mazuré, Miguel Cruchaga Belaúnde y Emilio Soyer Nash. El fallo del jurado calificador que dio como ganador su diseño fue el siguiente:

“Los arquitectos ganadores ha conseguido en su trabajo una expresión representativa del carácter y funciones que corresponde a un complejo compuesto por entidades públicas como una organización integral. Con una *volumetría sobria* se ha logrado que el conjunto tenga una gran unidad, lo que sumado a una clara zonificación, logra una obra de interesantes valores plásticos. En lo que respecta a la circulación, se ha definido claramente los diferentes accesos, tanto público como de funcionarios y empleados. Cabe destacar la privacidad conseguida para la

circulación del despacho ministerial, así como también la interrelación ente lo directivos de las diferentes entidades y el Sr. Ministro”⁴¹.

Los objetivos específicos y acciones reseñados en el plan de Gobierno del las Fuerzas Armadas, ya hacían mención del sector pesquero como uno de los principales agentes económicos que debían ser reestructurados para beneficio de la economía peruana. Con tal fin se creó el Ministerio de Pesquería (diciembre de 1969), y varios organismos estatales que se encargaron de la extracción y transformación en gran escala de todos los productos hidrobiológicos, así como de su comercialización externa.⁴² Ese mismo mes, el Ministerio de Pesquería solicitó al Colegio de Arquitectos la convocatoria de un concurso para la construcción de su sede institucional.

Las empresas estatales recién creadas del sector pesquero solicitaron un espacio centralizado y común donde estuviera también la oficina del ministro de pesquería. Por esta razón cuando se solicitó la programación del edificio al arquitecto consultor, se tuvo en cuenta los cuatro sectores que componían el complejo pesquero, el número de funcionarios, de empleados, y una zona destinada a actividades culturales.

Valiéndose del nuevo lenguaje nacionalista que tan buena acogida había tenido en el edificio de PETROPERÚ (utilización del concreto expuesto en la fachada), los arquitectos que ganaron el concurso, diseñaron el edificio teniendo como idea matriz la forma de un gran cetáceo, muy acorde, según estos profesionales, con la función que iba a cumplir.

Los juegos volumétricos, las alturas y vacíos interiores fueron pensados teniendo en cuenta la anatomía del animal marino. Para estos arquitectos:

⁴¹ *Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975*. Lima CAP, 1975

⁴² Entre ellas sobresalieron la Empresa Peruana de Comercialización de Harina y Aceite de Pescado (EPCHAP) y la Empresa Pública de Servicios Pesqueros (EPSEP). Las oficinas principales de estas empresas se ubicaron en el edificio del complejo pesquero.

“quienes ingresarían al ministerio de Pesquería, ingresarían al corazón de una enorme ballena, que los cobijaría y les otorgaría todos sus conocimientos, para luego regurgitarlos llenos de ellos. Como Jonás en la ballena, solo que en esta oportunidad, el Ministerio, a través de sus distintas dependencias, será quien le otorgue todos los conocimientos al pescador y al poblador común.”⁴³

Es sorprendente la abstracción de los diseñadores del edificio y la gran distancia entre el resultado final y la idea original. Sin embargo, si se logró plasmar la grandiosidad que le quisieron otorgar los arquitectos y la monumentalidad buscada por el gobierno militar, estando de por medio la expresión de un nacionalismo fuerte y milenario (con la utilización del concreto expuesto).

Tal como sucedió en los diferentes proyectos arquitectónicos durante el régimen militar de Velasco, la construcción ciclópea del edificio fue justificada por los arquitectos como una conexión con la esencia de la arquitectura peruana, apelando a las imágenes de Sacsayhuaman o Chavín de Huantar para explicar su peculiar tamaño.

Este edificio gubernamental, más que ningún otro construido entre 1968-1975 fue duramente criticado, principalmente por la desproporción entre el área construida (52 000 metros cuadrados) y el número de funcionarios que en un inicio lo ocuparon. De igual manera, los críticos no tuvieron contemplación con las singularidades arquitectónicas del edificio: grandes espacios libres, dramáticas alturas y elementos caprichosos que abundan innecesariamente en su arquitectura, evidenciando un gasto ostentoso y desmesurado:

“El ministerio de Pesquería representó, más que ningún otro edificio de la historia reciente del Perú un desmesurado monumento a la burocracia. Ni siquiera un edificio instrumental a un estatismo tecnocrático o funcional (si es que existe), sino un testimonio evidente de la vocación faraónica, totalizadora del Estado”⁴⁴.

⁴³ Entrevista a Miguel Cruchaga Belaúnde, 7 de noviembre de 2005.

Inclusive, entre estos críticos existe la “leyenda” de que el mismo ministro del sector pesquero, Javier Tantaleán, pidió un puente privado que conectara su oficina con “uno y otro lado de sus dominios o ascensores directos de exclusivo uso ministerial, u otras necesidades para su mejor uso del edificio...”⁴⁴. Para los arquitectos que diseñaron este edificio, estas afirmaciones carecen de fundamento pues afirman que nadie les obligó a poner un ladrillo más de lo que estaba estipulado en el diseño original. Según ellos, tuvieron amplia libertad en su trabajo y nunca hubo una llamada “oficial” que haya hecho paralizar la obra o agregar algún elemento arquitectónico a pedido.

Mas allá de saber si es que estas “leyendas” son verdaderas o no, lo que se puede inferir de todas estas afirmaciones es que este edificio tuvo una repercusión significativa en el ambiente arquitectónico limeño.

Este edificio fue uno de los más costosos de su época. Al finalizar su construcción, el Complejo del Sector Pesquero había costado doce millones de dólares. Para terminar de pagar los honorarios de los ingenieros y arquitectos, los estudios de factibilidad y la obra, el gobierno tuvo que ampliar el presupuesto bienal 1971-1972 por 8'027,615 millones de soles obtenidos de los ingresos del tesoro público⁴⁶. De igual manera, el gobierno autorizó al Banco de la Nación varios préstamos para completar el saldo adeudado a los contratistas e ingenieros constructores. Si el gobierno esperaba recuperar este dinero a través de las actividades extractivas de la pesca, sufrió un gran revés cuando dos meses después de ser inaugurado el edificio, la anchoveta desapareció del litoral y con ella, todas las expectativas del gobierno puestas en el sector pesquero. Así, el edificio monumental, símbolo de la abundancia ictiológica (y de una de las principales reformas estructurales del Gobierno Revolucionario), quedó reducido a un

⁴⁴ Reynaldo Ledgard, “Arquitectura del poder: entre el Estado y la banca privada”. *Márgenes*, n° 4, 1988, 89

⁴⁵ *Ibid*, 88

edificio fantasma en el que los pocos funcionarios del sector se perdían entre los vericuetos de la moderna construcción⁴⁷.

Ministerio de Industria, Turismo e Integración

El edificio del Ministerio de Industria, Turismo e Integración⁴⁸ es tal vez el único ejemplo de todas estas construcciones gubernamentales donde hubo probadamente una explícita intencionalidad simbólica. De igual manera, es el único ejemplo que permite conocer de cerca la necesidad de la institución militar por simbolizar los cambios estructurales a través de la arquitectura.

Por la Resolución Suprema n° 1158 del 10 de diciembre de 1969, se estableció la expropiación de 14,498 metros cuadrados en el área colindante al Ministerio de Exterior (Corpac, San Isidro) para la construcción del nuevo Ministerio de Industria y Comercio (creado por el Gobierno Revolucionario), y se destinó un presupuesto de 2'500,000 soles de oro para el equipamiento y acondicionamiento del nuevo local. De igual manera, para los estudios del proyecto arquitectónico y la ejecución de las obras preliminares se amplió el presupuesto del pliego de Industria y Comercio de 1970 en 8'800,000 millones, destinándose el íntegro del capital a la ejecución de la obra⁴⁹.

⁴⁶ Decreto Ley N° 19421, *El Peruano* 23 de mayo de 1972 “Amplían Presupuesto Bienal para construir el local del Ministerio de Pesquería”.

⁴⁷ Durante el segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry el Banco de la Nación hizo cobró de la deuda, apropiándose de todo el edificio y convirtiéndolo en su sede principal. Años más tarde, durante el gobierno de Alan García Pérez, se convirtió en el Museo de la Nación y en la sede del Instituto Nacional de Cultura, aunque el edificio sigue siendo parte de los activos fijos del Banco de la Nación.

⁴⁸ Diseñado por los arquitectos Manuel Gubbins y Víctor Wyzkoswky en 1970 y construido en 1973. Este edificio fue adjudicado directamente a los arquitectos sin pasar por ningún proceso de selección o concurso.

⁴⁹ Decreto Ley N° 18193. *El Peruano*, 31 de marzo de 1970. “Amplían Presupuesto funcional del Gobierno Central en 1970 en 8 millones 800 mil soles”.

Con el capital suficiente se empezó la obra del nuevo edificio ministerial; adjudicándose el trabajo de manera directa a dos jóvenes arquitectos del medio: Manuel Gubbins y Víctor Wyszowsky. Cuando terminaron el primer diseño del ministerio, el entonces ministro de Industria, Turismo e Integración, el contralmirante AP, Alberto Jiménez de Lucio tuvo comentarios muy duros para el proyecto

“luego de ver una pequeña perspectiva del primer anteproyecto (un edificio de perfil bajo y de cierta dinámica volumétrica) manifestó que se trataba de un bonito hotel turístico en alguna playa de Tumbes, y casi ordenó que lo que se requería era una gran torre conformada por tres pilares: la industria, el turismo y la integración.”⁵⁰

De inmediato se cambiaron los bocetos y los arquitectos, siguiendo al pie de la letra los requerimientos de su cliente procedieron a diseñar el edificio tal como se les había ordenado.

Para el termino de la obra, el gobierno central había destinado 147 millones de soles, lo que representaba varias ampliaciones del presupuesto general y del sector. También se habían efectuado varios prestamos concedidos por el Banco de la Nación⁵¹ a pagar en un lapso máximo de siete años a partir de 1971.

Finalmente el edificio estuvo terminado en 1973 y el resultado fue una gran torre de más de 80 metros de largo y que presentaba en su fachada los tres pilares requeridos por el ministro. Sobre ellos, coronándolos, un cuerpo horizontal de gran volumen en el que se encontraba la oficina del ministro: “Con lírica de organigrama, el edificio debía decir:

⁵⁰ Entrevista realizada por William Crookshank al arquitecto Manuel Gubbins. Crookshank, 162

⁵¹ Son varios los decretos emitidos por el gobierno concediendo capital para la culminación de dicha obra. Sin embargo llama la atención el elevado costo del edificio, teniendo en cuenta que el complejo del sector pesquero siendo un proyecto mucho mas grande, constó varios millones menos. Ver: D.L. N° 17456, 22 de febrero de 1969; D.L. N° 18193, 31 de marzo de 1970; D.L. N° 18831, 7 de julio de 1970; D.L. N° 18732, 12 de enero de 1971; D.L. N° 19918, 30 de enero de 1973; D.L. N° 20533, 26 de febrero de 1974.

arriba el que manda, abajo los que obedecen. La macrocefalia aludiría, seguidamente a las virtudes, bondades e inteligencias de aquel mando.”⁵²

Esta ácida crítica de Ortiz de Zevallos pareciera tener fundamento. El diseño parece responder a una expresión megalómana del ministro, que desde su oficina, ubicada en la parte más alta del edificio, controlaba a todo su personal que por cierto se encontraba subordinado a su mandato.

Sin bien el diseño de este edificio responde al pedido de una adecuada simbolización gubernamental, hecho por una persona en particular, no deja de evidenciar lo que finalmente los militares, como institución, querían lograr a través la construcción de estos edificios públicos. El contralmirante Jiménez de Lucio no les estaba pidiendo a los arquitectos la satisfacción de un gusto personal o alguna característica arquitectónica en el edificio para la utilización única del ministro. Por el contrario les exigía la representación simbólica de los tres pilares que conformaban el ministerio a través de un edificio con características monumentales. No se debe olvidar que para aquel entonces el edificio de PETROPERÚ, el Complejo Administrativo del Sector Pesquero y el edificio del Acuerdo de Cartagena ya habían sido construidos y se encontraban muy cerca de la sede del Ministerio de Industria, Comercio e Integración. Resulta lógico pensar que, de alguna manera, el ministro Jiménez de Lucio les pidiera a los arquitectos lo mismo que sus colegas habían solicitado a la hora de definir la idea matriz de sus respectivas sedes ministeriales, aunque en menor grado ya que habían tenido que pasar por el tamiz de un concurso calificador. En cambio la obra del Ministerio de Industria, Comercio e Integración, fue adjudicada directamente, siendo normal en estos casos que el ministerio tuviera amplio poder de decisión sobre el diseño final del edificio. Es por ello que hay una intervención directa del ministro; y en esta, lo primero que es posible

⁵² Augusto Ortiz de Zevallos, “Arquitectura ante o bajo el poder II”, en *Debate*. Nº 6, octubre

observar es su decidida voluntad por utilizar la arquitectura como vehículo simbolizador de los “cambios estructurales” llevados a cabo por el régimen militar.

Complejo del Ministerio de Guerra

Finalmente, el Ministerio de Guerra⁵³ fue el último de los edificios gubernamentales construidos durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado. En este edificio podría decirse que encontramos el ejemplo más evidente de simbolización del gobierno militar. En él se simbolizó su institucionalidad castrense, su verticalidad en el mando, y se evidenció igualmente su búsqueda por un lenguaje arquitectónico coherente con sus ideales institucionales.

El Complejo del Ministerio de Guerra se ubicó en una zona semi-urbanizada de Lima (Chacarilla del Estanque), y en un terreno expropiado deliberadamente para tal fin. Se realizaron varios préstamos con el Banco de la Nación entre 1973 y 1975, obteniendo de esta manera los recursos suficientes para la construcción del nuevo edificio⁵⁴. Los arquitectos que llevaron a cabo la obra fueron civiles que no tenían relación alguna con el gobierno militar. Esta designación fue directa y este hecho resulta comprensible, ya que al ser el principal edificio de los militares, es lógico que no desearan que, a través de un concurso público, su disposición interior fuera conocida por cualquier individuo.

Este edificio continuó con la utilización del lenguaje arquitectónico que se había aplicado durante todo el gobierno militar. En este sentido es permisible afirmar que para esta época, los militares ya conocían de cerca las posibilidades simbólicas del concreto

1980, 52

⁵³ Diseñado en 1972 por Héctor Tanaka, Alberto Chueca y Walter Mesía, y construido en 1975. Al igual que el edificio de Ministerio de Comercio, Turismo e integración, fue adjudicado directamente a los arquitectos mencionados sin pasar por ninguna prueba o concurso público debido al carácter confidencial que la estructura debía guardar.

expuesto, que en el resto de edificios, ya había sido identificado como una evocación a la piedra prehispánica.

En términos arquitectónicos, el complejo del Ministerio de Guerra resultó una pequeña ciudadela en la que se encontraban oficinas y dependencias de las tres ramas de las fuerzas armadas. Entre edificios de poca elevación, resalta una gran torre que se eleva por encima de 85 metros; cuya monumentalidad y rígida simetría domina todo el paisaje sureño del distrito de San Borja. De los cuatro costados de esta torre sobresalen dos masas cúbicas, cuyas ventanas dan la impresión de ser las fenestraciones de una casamata o bunker defensivo.

El edificio fue de igual manera el símbolo del progreso y modernización de la institución castrense. Cuando estuvo terminado, fue motivo de orgullo y admiración de todos los sectores de la marina, ejército y aviación. Por fin los militares tenían un edificio que estaba sintonizado con el tiempo de cambio que ellos mismos habían establecido en 1968:

“El ejército entra en una etapa de progreso aún mayor. Como organismo social, cuyo organismo principal es la seguridad de nuestra patria, no puede permanecer impasible a los nuevos avances que, en todos los campos, se hacen palpables en los últimos años. Es así que, sumado a las experiencias del siglo pasado y de las dos guerras mundiales, se puede decir que nuestra institución se ha superado, porque en un proceso interrumpido se asimilan métodos y sistemas modernos, porque no descuida el incremento de sus elementos de combate, porque contribuye ostensiblemente al progreso cívico nacional, y porque en fin, su sentido de responsabilidad ante este país y el consenso mundial es cada vez mayor. Para conjugar todos esos esfuerzos en una inquebrantable unidad, se planteó la edificación del nuevo ministerio de Guerra sin costo alguno para el erario nacional ya que se financiará con la venta de locales que se desocuparan al realizarse el traslado de la nueva sede. *En un lapso muy corto, las modernas oficinas comenzaran a funcionar y entonces, una pujante fuerza hará que todos los planes y programas que el ejército lleva a cabo en beneficio del país, renueven con gran impulso los afanes por continuar inobjetablemente hacia el bienestar de todos y cada uno de los peruanos.* La defensa de nuestro territorio y de nuestra soberanía, la

⁵⁴ Decreto Ley n° 20004. “Concertarán préstamo para financiar obras del Complejo del Ministerio de Guerra” *El Peruano*, 7 de mayo de 1973.

integración nacional y la monolítica unidad institucional, serán las bases primordiales para continuar con la honrosa tarea que tiene el Ejército Peruano.”⁵⁵

Es interesante notar como se le atribuye al edificio la capacidad de renovar las tareas y metas planteadas por el la institución militar. Y es que entre los militares, el mensaje que portaba el edificio sí fue bien interpretado. Por si mismo comunicaba una nueva etapa de cambios y reformas sociales a todo nivel.

Para los militares, el Complejo del Ministerio de Guerra y Cuartel General de las Fuerzas Armadas, era el corazón del Gobierno Revolucionario. Las sesiones presidenciales, el consejo de ministros y en sí, todas las actividades gubernamentales importantes se llevarían a cabo en este edificio. Es por ello que su construcción era de vital importancia para las aspiraciones del régimen militar. En lo que respecta a su carga simbólica, el concreto expuesto ya indica la continuidad del lenguaje arquitectónico (nacionalista) utilizado por el gobierno desde la construcción de PETROPERÚ.

No obstante, vale la pena resaltar que el diseño del edificio tiene sus raíces en la arquitectura metabolista japonesa de finales de los años 60'. La gran torre del Complejo de Guerra, tal como el edificio del Acuerdo de Cartagena o el del Banco de Vivienda, no es un diseño original. Edificios de formas similares ya habían sido construidos en Japón, Estados Unidos e Italia años antes. Más para los militares peruanos su diseño calzaba perfectamente con el organigrama militar, con la verticalidad del mando y principalmente con la implantación de las nuevas estructuras socio-económicas llevadas a cabo por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas:

“Los fundamentos para lograr una nueva sociedad peruana, han requerido el cambio de estructuras; del mismo modo, las bases para mejorar la marcha de las actividades castrenses, han sido ya puestas. En un futuro cercano, admiraremos las modernas líneas del nuevo Ministerio de

⁵⁵ Editorial. *Actualidad Militar*. Año XII, n° 190, Agosto de 1973

Guerra, como un aporte al desarrollo y transformación de nuestro país. Es por ello que hoy, desde esta columna, valoramos en toda su magnitud el gran esfuerzo que representa la construcción del complejo administrativo del Ministerio de Guerra y el Cuartel General del Ejército, el cual, en breve tiempo alzará sus seguras, modernas y funcionales formas para servir mejor al país, en esta etapa de cambios estructurales que vive; pues de sus oficinas y locales, saldrán soluciones prácticas que serán un gran aporte al progreso y grandeza de nuestro Perú.⁵⁶

III.4 A manera de conclusión: los límites simbólicos de la arquitectura gubernamental 1968-1975

Son exactamente 30 años los que han pasado desde la finalización de la primera fase del gobierno militar hasta la actualidad. Los edificios construidos entre 1968 y 1975, continúan en su lugar como mudos testigos de una época que prometía aquellos tan mentados cambios estructurales, que por distintas razones solamente algunos fueron aplicados, y otros quedaron truncos o no llegaron siquiera a producirse. Sin embargo los edificios sí fueron construidos, y en su momento intentaron simbolizar toda esta época de cambios, con la finalidad de hacerle creer al poblador limeño que efectivamente el gobierno militar iba a lograr lo que tantas veces habían prometido los gobiernos anteriores: una verdadera revolución social, política y económica de todas las bases sociales.

No obstante, estos edificios fueron vistos con extrañeza y más que simbolizar algún tipo de idea o ideología, se les vio como extrañas formas arquitectónicas que no lograron comunicar al grueso de la población el mensaje original. Por el contrario fueron percibidos agresivos y poco amigables. En este sentido, los edificios públicos construidos entre 1968 y 1975, fueron percibidos como expresiones de un gobierno

⁵⁶ Ibid.

militar que buscaba autocomplacerse, construyendo para ellos mismos o para la representación de su poder militar, ostentoso y burocrático. Esta última forma de percibir la arquitectura gubernamental del Gobierno Revolucionario es la más común y la que según algunos investigadores, caracteriza de manera cabal este periodo. Si bien los escritos sobre el tema son en su mayoría juicios de valor sin ningún sustento probatorio (más que la propia visión del autor) no deja de llamar la atención que una arquitectura producida durante un gobierno militar, sea identificada directamente y sin tapujos como una simple expresión megalómana del poder burocrático y autoritario.

Y es que a simple vista resulta engañosa. Los edificios construidos por el Gobierno Revolucionario se caracterizan por la grandilocuencia de su estructura, el juego volumétrico, las grandes alturas y sobre todo la utilización en todos ellos del concreto expuesto en toda su fachada.

La rigidez que proporciona el concreto, su color “militar” y la verticalidad de los cuerpos arquitectónicos fueron motivos suficientes para emparentar los edificios con las características más superficiales del gobierno militar.

Más allá de lo que ciertos investigadores hayan podido establecer, es el poblador común quien finalmente consume estos edificios en su transitar diario por la capital peruana, y fue precisamente a ellos a los que el gobierno militar quiso llegar cuando construyó los distintos edificios gubernamentales hace ya 30 años. Sin embargo tanto en esa época, como ahora, los edificios no lograron comunicar los cambios que venían aconteciendo en el Perú. Fueron muy pocos los que entendieron el mensaje y ello porque la arquitectura que utilizó el gobierno militar no tenía ningún punto coincidente con la tradición constructiva limeña. El brutalismo era una vanguardia que rompía con todo lo conocido hasta ese momento. El concreto armado se presentaba expuesto, porque según los postulados de dicha vanguardia, esta era la forma más pura y verdadera de hacer

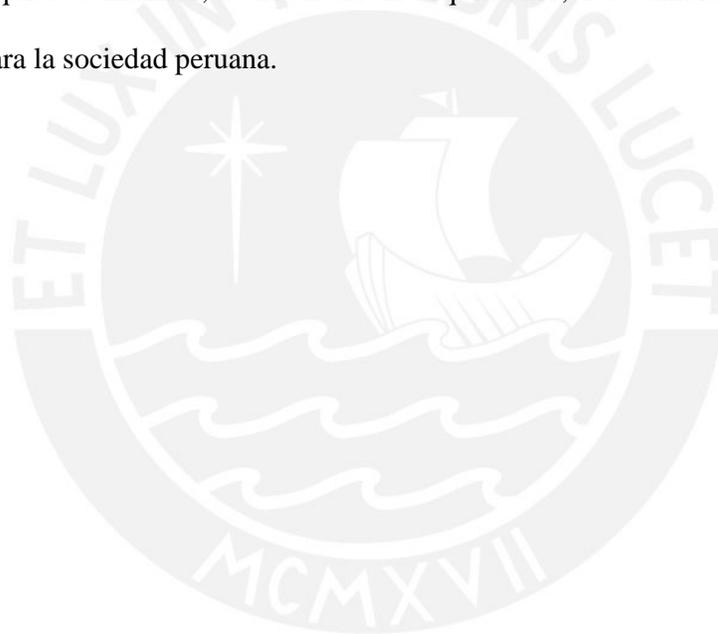
arquitectura. Este fue el primer problema que tuvo que enfrentar el brutalismo al llegar a Lima. Como indica Carlos Arana, uno de los arquitectos responsables del diseño del edificio del Acuerdo de Cartagena, todos los días obreros y transeúntes le preguntaban cuando iban a tarrajear el edificio para pintarlo, cuando el edificio ya había sido terminado y entregado a las autoridades militares. De igual manera, el color del concreto y su exposición a la humedad limeña así como la falta de lluvias, jugaron en contra de estos edificios pues se tornaron de color opaco (con el tiempo resultaron muy difíciles de limpiar), produciendo un distanciamiento con la población que los veía faltos de vida y sin mayor expresividad.

Otro punto importante que contribuyó al desconocimiento del significado de los edificios, y por ende a la poca asimilación del brutalismo entre los pobladores, fue la falta de propaganda por parte del gobierno para crear una verdadera identificación entre el poblador común y la obra terminada, su función y el “cambio estructural” que era simbolizado con el edificio. En este sentido, llama la atención que no aparezcan referencias a los edificios en las revistas de mayor circulación de la época. Así, por ejemplo, la Revista COPE, órgano de difusión cultural de Petróleos del Perú, ni siquiera publicó una reseña del edificio de su propio organismo.

Asimismo contribuyó a este marasmo el que la mayoría de estos edificios fueron construidos en zonas semiurbanizadas de Lima (casi todos construidos o planificados en el límite de los distritos limeños de San Isidro y San Borja.). Inclusive, el terreno donde fue construido el Ministerio de Guerra había sido, tan sólo meses antes del inicio de la obra, un pastizal para ganado vacuno y caprino.

Pero si hubo algo que limitó más que nada el éxito de la simbolización intentada por parte del Gobierno Revolucionario; sin duda fue la misma forma de los edificios. Su aspecto tosco y rígido los emparentaba más con bunkers militares que con ministerios o

edificios gubernamentales. Si a ello se suma el color “militar del edificio” y la textura que otorga el concreto expuesto, entonces resulta comprensible que la población sí tuviera suficientes elementos para identificar los siete edificios ministeriales construidos con el gobierno militar, pero no para captar el mensaje nacionalista y reformador que el Gobierno Revolucionario le quiso imprimir a cada uno de ellos. De igual manera, los escritos que vinculan estas construcciones con la “expresión megalómana” del poder militar, pueden encontrar asidero en esas características superficiales, aunque como hemos visto en las páginas precedentes, el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas sí quiso comunicar, a través de la arquitectura, los cambios estructurales propuestos para la sociedad peruana.



CONCLUSIONES

1.- La arquitectura posee un lenguaje propio capaz de comunicar mensajes. Estos mensajes pueden estar expresados a través de sus distintas características (materiales, formas, colores y texturas), en general, a través de todo aquello construido por los grupos de decisión para expresar ideologías, deseos, doctrinas y voluntades de una época en particular. Así, la arquitectura monumental cumple una función eminentemente simbólica pues trata, a través de su grandiosidad, que la construcción por si misma comunique alguna idea en particular (dado su carácter singular sobre el resto de edificios), y lo más importante, que trascienda en el tiempo para la contemplación y admiración tanto de de la sociedad en la que fue producida, como de las generaciones futuras que recibirán como legado la obra arquitectónica.

2.- En Lima, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es posible encontrar continuidad en la proyección, construcción y uso de arquitectura monumental durante los gobiernos republicanos. La construcción de estas obras emblemáticas empezó con el gobierno de Ramón Castilla, gracias a los réditos del guano. Tras su gobierno, y a pesar de haber contado con pocos periodos de bonanza económica como el vivido durante la exportación del fertilizante, hubo siempre necesidad de construir obras portentosas de escala monumental. La arquitectura se convirtió en un de los medios favoritos para perennizar los gobiernos. Aunque se pretendía que las construcciones se hacían para mejorar la calidad de vida de la población, en verdad muchas veces fueron ejecutadas con el fin de que en el imaginario político y social, las obras y los que las hicieron posibles, trascendieran en el tiempo.

3.- Desde principios del siglo XX los grupos de poder en Lima utilizaron vanguardias arquitectónicas como una forma de simbolizar su acceso a la modernidad, fueran dichas vanguardias compatibles o no con su ideología, sus valores o necesidades como clase dominante. Teóricamente estas vanguardias arquitectónicas se caracterizan por su carácter trasgresor y de constante búsqueda de originalidad. No obstante, esta originalidad no tendrá sentido si es que la vanguardia no se institucionaliza y se vuelve cotidiana, transformando la percepción de la sociedad. Otro rasgo ineludible de las vanguardias es su antagonismo. Se presentan contra toda la tradición, contra los gustos aceptados, inclusive contra la inmovilidad social planteada por las clases aristocráticas. Por último, las vanguardias se caracterizan principalmente por la incesante búsqueda de respuestas a las nuevas necesidades surgidas en el tiempo y en el espacio, teniendo como último objetivo la crítica al modelo de sociedad predominante y el planteamiento de propuestas de transformación adecuadas a los tiempos vividos.

4) Una de las vanguardias que llegó a Lima y que causó gran conmoción en el siglo XX fue el brutalismo, cuyas principales características eran la utilización del concreto expuesto en toda la fachada del edificio, las grandes volumetrías y el dramatismo en las alturas. Durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry se utilizó el concreto expuesto en algunos complejos habitacionales, pero fue en la construcción del Centro Cívico de Lima, donde esta vanguardia fue utilizada en su integridad, dando inicio a una época constructiva signada por la rigidez del concreto. Durante la primera fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada el brutalismo fue utilizado en la construcción de numerosos edificios públicos y con una carga simbólica evidente.

5.-La arquitectura construida durante el Gobierno Revolucionario se convirtió en la representación de su poder político y el vehículo por el cual los militares manifestaron los cambios estructurales de la sociedad a toda la población limeña. Para ello se valieron de la vanguardia arquitectónica más audaz y que menor ligazón mantenía con las tradiciones constructivas limeñas. El brutalismo fue utilizado en todos los edificios gubernamentales de este periodo, pues hubo una concordancia entre la propuesta artística de la vanguardia, el material empleado (concreto expuesto) y el nacionalismo del régimen.

6.- Los arquitectos diseñadores satisficieron la necesidad simbólica de los militares con la utilización del brutalismo. El concreto expuesto fue presentado como una evocación de las formas prehispánicas, apelando muy especialmente a las mega-estructuras prehispánicas. De esta manera, los edificios podían ser identificados como herederos de una tradición constructiva milenaria. Precisamente esta supuesta característica nacionalista fue uno de los principales sustentos de los arquitectos cuando justificaban los proyectos presentados en concursos o adjudicaciones directas. Los militares por su parte, encontraron en esta vanguardia arquitectónica la posibilidad de expresar plásticamente el nacionalismo que caracterizaba su gobierno. Por otro lado, tanto los arquitectos como los militares utilizaron esta vanguardia para la simbolización de la función que iba a cumplir cada edificio. Así, el edificio de PETROPERÚ pretende ser una gran torre de extracción de petróleo, el Complejo del Sector Pesquero simula el cuerpo de un gran cetáceo, el Ministerio de Turismo, Industria y Comercio esta “soportado” por tres columnas que representan justamente sus tres ramas y el nunca construido Complejo del Sector Agrario evocaba con su forma la andenería andina.

7- En general, todos los edificios ministeriales construidos durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, fueron construidos con la finalidad de comunicar a la población peruana los cambios estructurales que se venían aplicando para la consecución de una nueva sociedad desde la llegada al poder de los militares en 1968. Estas construcciones además de crear en el poblador la idea de crecimiento y fortaleza institucional, pretendían imprimir en el hombre limeño una nueva forma de ser y de pensar: otorgarle finalmente identidad con su país (a través del concreto expuesto y su evocación a las formas prehispánicas), con su ciudad y por su puesto, con el gobierno revolucionario.

8.- A pesar de todos los esfuerzos del gobierno, fue muy difícil que la población interpretara de manera adecuada la simbolización expresada por el régimen militar. La vanguardia arquitectónica utilizada no tenía ningún punto coincidente con la tradición constructiva empleada en Lima, así, estos edificios fueron percibidos como construcciones inacabadas, poco expresivas y sin ningún elemento decorativo que mitigara su dureza o su rigidez. Por el contrario lo que finalmente acabó simbolizando fue la megalomanía del Estado y una monumentalidad de la burocracia y del gasto ostentoso innecesario. De esta manera, los edificios institucionales construidos en el periodo 1968-1975, tras el fracaso del modelo político militar, quedaron como mudos testigos de un intento por la transformación estructural de la sociedad peruana.

ENTREVISTAS

Entrevista al arquitecto Carlos Arana Holder. Lima, 4 de agosto de 2005

Entrevista al arquitecto Miguel Cruchaga Belaúnde. Lima, 7 de noviembre de 2005

Entrevista al arquitecto Miguel Rodrigo Mazuré. Lima, 3 de agosto de 2005

ARCHIVOS

Archivo de la Familia Molina.

Archivo del Colegio de Arquitectos del Perú

PERIÓDICOS

El Comercio, 1947, 1968-1975, 2001

El Peruano 1972, 1973, 1974, 1975

REVISTAS

Arkinka, 1999-2005

Arquitextos, 2004-2005

Actualidad Militar 1968-1975

Antropológica, 1985

Caretas 1968-1975

Debate, 1980-1981

Revista Huaca, 1987

Revista Militar del Perú 1968-1975

Revista Waka XXI, 2004-2005

Tectónica 1995

Urbes, 2005

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.

Arquitectura Racional. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Aguirre Gamio, Aguirre

El Proceso Peruano. México: Editorial el Caballito, 1974

Banham, Reyner

Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona: Paidós, 1985

Barthes, Roland

Ensayos Críticos. Barcelona: Seix Barral, 1967.

Elementos de semiología. Madrid: Alberto Corazón ed. 1973.

Lo obvio y lo obtuso. Barcelona: Paidós, 1986.

Basadre, Jorge

Historia de la República del Perú. Lima: Editorial Universitaria, 1981. T. IV.

Beingloea, José

“Entrevista al arquitecto Juan Torres H.” en: *Diseño de espacios*. Año II, n° 1, 1994

Blanco, Desiderio y Bueno, Raúl

Metodología del análisis semiótico. Lima: Universo, 1980.

Bonta, Juan Pablo

Sistemas de significación en arquitectura, Barcelona: Gustavo Gilli, 1977

“Notas para una teoría del significado en diseño”. En: Broadbent et al. *El lenguaje de la arquitectura*. Mexico: LUMISA, 1984

Broadbent, Geoffrey

Diseño arquitectónico. Arquitectura y ciencias humanas. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976

El lenguaje de la arquitectura. Mexico: LUMISA, 1984, 287

“Neoclasicismo”, en: *Sumarios*. n° 60, setiembre 1982

Burga, Jorge

“La arquitectura del velasquismo: la última generación de elefantes blancos”. En: *La Revista de Arte, Ciencias y Sociedad*. n° 7, 1982

Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto

Apogeo y crisis de la república aristocrática. Lima: Ediciones Rikchay, 1991.

Colegio de Arquitectos del Perú

Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 1975

Cotteau, Edmundo

“Pequeña antología de Lima” (1878). En: *Festival de Lima, Edición antológica*. Lima: Consejo provincial de Lima, 1959. T. IX.

Crookshank, William

Imagen de la arquitectura del velasquismo en el contexto monumentalista del siglo XX. Tesis para optar el título profesional de arquitecto, Universidad Ricardo Palma, 1992.

Cooper, Frederick

“El *art nouveau*”, en *Arkinka*, año 5, n° 57, agosto 2000

Curtis, William

La arquitectura moderna desde 1900. Madrid: Herman Blume, 1986

De Fusco, Renato

Arquitectura como mass medium. Notas para una semiología arquitectónica. Barcelona: Anagrama, 1970

De Moragas Spa, Miguel

Semiótica y comunicación de masas. Barcelona: Península, 1980.

Diez Canseco, José

Duque. Santiago de Chile: Ercilla, 1937.

Doblado, Juan Carlos

Introducción a la modernidad arquitectónica en el Perú. Tesis para optar el grado de arquitecto, Lima: Universidad Ricardo Palma, 1987

Dorfles, Guillio

Símbolo, comunicación y consumo. Barcelona: Lumen, 1967

Eco, Umberto

La estructura ausente, Barcelona: Lumen, 1972.

Tratado de semiótica general, México: Nueva Imagen, 1980.

Elmore, Peter

Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.

Esqueda, Xavier

El art decó. Retrato de una época. México: U.N.A.M., Centro de Investigación y desarrollo y servicios museológicos, 1986

Fernandez-Galiano, Luis

“Oficio de tinieblas. Albert Speer, a la sombra de Hitler”. En: *Arquitectura viva*. Madrid, n° 100, 2005

Frampton, Kenneth

Historia Crítica de la historia moderna. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.

García Bryce, José

“Arquitectura Virreinal y la república”. En: *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1985, T. IX

Gargurevich, Juan

Historia de la prensa peruana 1594-1990. Lima: La Voz, 1991

Garoni, Emilio

Proyecto de semiótica. Barcelona: Gustavo Gilli, 1975

Geertz, Clifford

La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 1997

Gideon, Sigfried

El Presente eterno, los comienzos de la arquitectura. Madrid: Alianza Editorial, 1981

“La necesidad de una nueva monumentalidad”, en: *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio de aparejadores y arquitectos, 1997

“Nine points on monumentality” (1943); en: Kenneth Frampton, *Historia Crítica de la historia moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981

Gootenberg, Paul

Imaginar el desarrollo. Las ideas económicas en el Perú postcolonial. Lima: IEP/BCRP, 1998.

Grinda, Efrén G.

“El hormigón armado”, en: *Téctónica* n° 3, 1995.

Guerra García, Francisco

“Procesos de cambio y régimen militar”, en Carlos Franco (ed.), *El Perú de Velasco*. Lima: CEDEP, 1983

Velasco: Del estado oligárquico al capitalismo de estado. Lima: CEDEP, 1983

Hatje, Gerd

Diccionario Ilustrado de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979

Hjelmslev, Louis

Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1974.

Iberico, Jaime

Semiótica de la arquitectura. Ensayo sobre las teorías de los signos y sus influencias en la arquitectura. Tesis para optar el título de arquitecto, Universidad Ricardo Palma. Lima, 1994.

Isbell, William.

“The Prehistoric Ground Drawings of Perú”. En: *Scientific American*, n° 239, 1978.

Jakobson, Roman

Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Jencks, Charles

“El signo arquitectónico”. En: Broadbent, Geoffrey, *El lenguaje de la arquitectura*. México: LUMISA, 1984.

Kahatt, Sharif

Construcción y ausencia. Historia teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX, en: *Arquitextos*, n°17, mayo 2004

Kruijt, Dirk

La revolución por decreto. Lima: Mosca Azul, 1989

- Kuczynski, Pedro Pablo
Democracia bajo presión económica, el primer gobierno de Belaúnde, 1963-1968. Lima:
[s.n.], 1980
- Le Corbusier,
Hacia una arquitectura. Buenos Aires: Poseidón 1964 (1923)
- Le Goff, Jacques y De Seta, Cesare (eds.)
La ciudad y las murallas. Madrid: Cátedra, 1991.
- Ledgard, Reynaldo
“Arquitectura del poder: entre el estado y la banca privada”. *Márgenes*, n° 4, 1988
- León Távara, Walter
“Indagaciones y aportes de la Agrupación Espacio a la arquitectura peruana”, en *Arquitextos*, n° 17,
mayo 2004
- López Soria, José Ignacio
“Las lógicas de la modernidad”, en: *Huaca, Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y
Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería*. n° 2, 1987
- Lossio, Jorge
Acequias y gallinazos. Salud ambiental en Lima del siglo XIX. Lima: IEP, 2002.
- Ludeña, Willey
“Orígenes del urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación Espacio”, en: *Urbes*, vol
I, n° 1, 2003, 184)
- Macera, Pablo
“Las plantaciones azucareras andinas (1821-1875)”, en: *Trabajos de Historia*. Lima: INC, 1977,
vol. IV.
- Majluf, Natalia
Escultura y espacio público. Lima 1850-1879. Lima: IEP, 1994.
- Majluf, Natalia (et.al.)
Enciclopedia Temática del Perú. Arte y arquitectura. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005
- Martucelli, Elio
Arquitectura para una ciudad fragmentada. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.
- Mejía Ticona, Víctor
“Entrando a un cine cerrado. La arquitectura de las salas de cine de Lima en el siglo XX”, en
Arquitextos, n° 17, mayo 2004
- Méndez, Cecilia
Penalidad y muerte en el Perú, en: *Márgenes*, n° 1, 1986.
- Montaner, Josep María
La modernidad superada, arquitectura y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.

Morris, Charles
Signos, lenguaje y conducta. Buenos Aires: Losada, 1962.

La Significación y lo significado. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor. Madrid: Alberto Corazón ed., 1974.

Muñoz, Fanny
Diversiones públicas en Lima 1890-1920, la experiencia de la modernidad. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2001.

Ortiz de Zevallos, Augusto
“Arquitectura ante o bajo el poder II”. En *Debate*, n° 6, 1980

Palma, Ricardo
“El baile de la victoria”, en: *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Aguilar, 1953

Panfichi, Aldo (ed.)
Mundos interiores, Lima 1850-1950. Lima: Universidad del Pacífico, 2004 (1995).

Parker, David
“Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional” en Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico, 2004 (1995)

Pease, Henry
Perú, 1968 – 1973; 1974 – 1980: Cronología Política. Lima : DESCO, 1974 - 1982

Pierce, Charles Sanders
La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

Obra Lógico semiótica. Madrid: Taurus, 1987.

Prieto, José Luis
Mensajes y señales. Barcelona: Seix Barral, 1967.

Ramón, Gabriel
“The Script of Urban Surgery: Lima, 1850-1940” En: Almadoz, Arturo, *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. Oxford: Alexandrine Press, 2002.

Ricketts, Monica (ed.)
Lima, paseos por la ciudad y su historia. Lima: Editora Nacional S.A., 1998

Rodríguez, José María
Arquitectura como semiótica, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.

Ruiz Zevallos, Augusto
“Mentalidades y vida cotidiana”, en: Teodoro Hampe (ed.), *Historia del Perú*. Barcelona: Lexus, 2000

La multitud, la subsistencia y el trabajo. Lima: 1890-1920. Lima: PUCP, 2001

Sánchez, Juan Martín

La revolución peruana: Ideología y práctica política de un gobierno militar. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002

Saussure, Ferdinand de

Curso de lingüística general. Lima: Vlacabo, 1998.

Schorske, Carl

Viena, fin de siglo. Barcelona: Gustavo Gilli, 1990.

Scolari, Máximo (ed.)

La arquitectura como símbolo del poder. Barcelona: Tusquets, 1978.

Silverman, Helaine.

“Monumentos y monumentalidad”. En: *Anthropológica, Revista del Departamento de Ciencias Sociales*. Año III, n° 3, 1985.

Speer, Albert

Memorias. Barcelona: El Acantilado, 2001.

Tello, María del Pilar

¿Golpe o Revolución?. Hablan los militares del 68. Lima: Editorial SAGSA, 1983, T. II

Trazegnies, Fernando de

“La genealogía del derecho peruano. Los juegos de trueques y préstamos”. En: *Pensamiento político peruano*. Lima: DESCO, 1987.

La idea de derecho en el Perú republicano, Lima: PUCP, 1992 (1980)

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel

Monumenta Limensis. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2001.

Vargas, Amilcar

La revolución de Velasco en cifras. Lima: IMPET, 1989

Velarde, Héctor

Arquitectura peruana. Lima: Studium, 1978.

Velasco Alvarado, Juan

La voz de la Revolución. Lima: Ediciones PEISA, 1972

Villamon Pro, Juan

“El art decó y el buque en Lima”, en *Arquitextos*, n° 17, mayo 2004

Villanueva, Víctor

El CAEM y la revolución de la fuerza armada. Lima: IEP, 1972

FUENTES ELECTRÓNICAS

Sobre el atentado al World Trade Center

http://www.el-mundo.es/especiales/2002/09/internacional/11s/virus_antitorre.html.

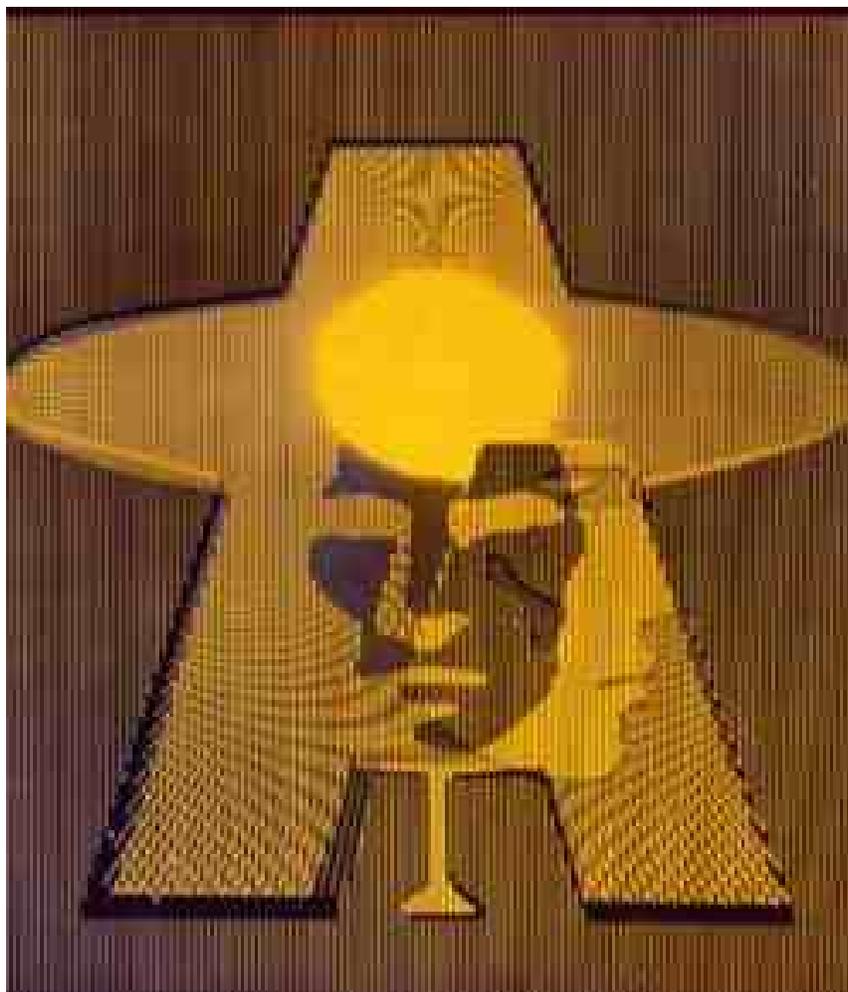
Rodrigo Ledezma,

¿Qué es el art decó? , en <http://www.laberintos.com.mx/artdecó2.html>,





Apéndice fotográfico



“180 años después Túpac Amaru va ganado la guerra”.

Jesús Ruiz Durand. 1970.

Hubo varios concursos para establecer una imagen con la suficiente fuerza simbólica para ser el emblema de la reforma Agraria. El dibujo de Ruiz Durand fue elegido principalmente por su simpleza y su fácil reproductibilidad. Tal fue el éxito de este dibujo que se convirtió en uno de los símbolos del gobierno militar.



Ayuntamiento de la ciudad de Boston, 1966



Edificio del Acuerdo de Cartagena

Diseñado y construido por la firma Arana-Orrego-Torres, 1972



Fundación Ford, New York.

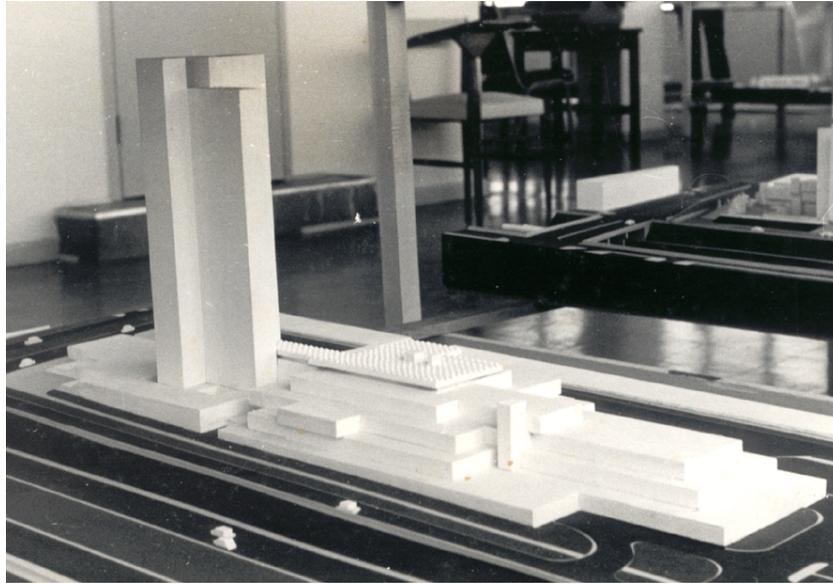
Diseñado por los arquitectos Roche y Dinkeldoo. Construido entre 1963 y 1968.



Banco de la Vivienda, Lima.

Diseñado y construido por Hans Günther y Mario Seminario entre 1970 y 1975.

Diseños ganadores en el concurso público para el edificio de la empresa Petróleos del Perú



Maqueta del proyecto ganador del primer premio. Elaborado por la dupla conformada por los arquitectos Miguel Cruchaga y Emilio Soyer.



Maqueta del proyecto elaborado por Walter Weberhoffer y Daniel Arana. Fue el 5to premio del concurso organizado por el colegio de Arquitectos. Sin embargo, por decisión arbitraria de la cúpula militar se le adjudicó el primer premio.



Edificio de PETROPERÚ

Walter Weberhoffer y Daniel Arana, diseñado en 1968 y construido en 1971.



Complejo Administrativo del Sector Pesquero

Diseñado y construido por los arquitectos Miguel Cruchaga, Miguel Rodrigo y Emilio Soyer. Fue terminado en 1972



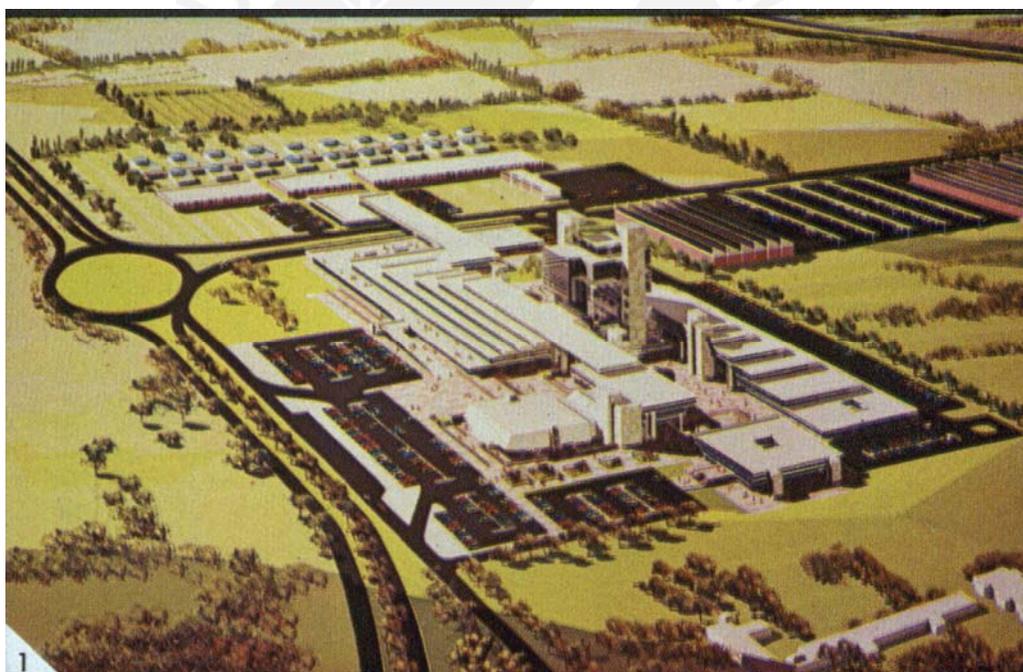
“Con una *volumetría sobria* se ha logrado que el conjunto tenga una gran unidad, lo que sumado a una clara zonificación, logra una obra de interesantes valores plásticos [...]”
Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975. Lima CAP, 1975



Detalle de la
entrada

Ministerio de Industria, Turismo e Integración

Diseñado por Manuel Gubbins y Víctor Wyszkoswsky. Construido entre 1971 y 1973.



Complejo del Sector Agrario

Diseñado por la firma Arana-Orrego-Torres, 1970. Nótese la disposición de las plataformas simulando andenerías.



Ministerio de Guerra

Diseñado y construido por Héctor Tanaka, Alberto Chueca y Walter Mesía. Construido entre 1972 y 1975.