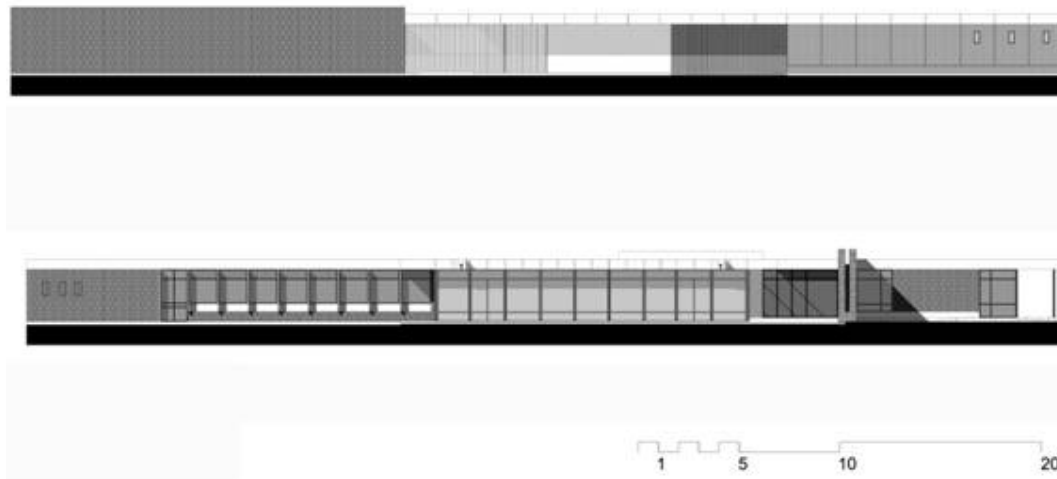


LA FORMA MODERNA  
EN LA VIVIENDA UNIFAMILIAR  
PERUANA 1950 -1970



FERNANDO FREIRE FORGA

**1ra Edición, 2008**

Fernando Freire Forga

Derechos reservados conforme a Ley

© 2008 Lima – Perú

Impreso en: Formato PDF

Diseño, Diagramación y Edición: Fernando Freire Forga

e-mail: [ferfreire@gmail.com](mailto:ferfreire@gmail.com)

## AGRADECIMIENTOS

El presente documento se ha podido concretar gracias a la gestión realizada por el Centro de Investigación de la Arquitectura y la Ciudad, CIAC de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El estudio y la recopilación de la Arquitectura Moderna en el Perú me ha permitido conocer personas extraordinarias que comparten un mismo interés arquitectónico, sirviendo de mucho la guía y asesoría de profesionales que forman parte del desarrollo y análisis de esta arquitectura.

### Arquitectos:

Aldo Facho D., Felipe Dorado Ch., Alfredo Baertl M., Alfredo Baertl G., Alfredo Baertl P., Elio Martuccelli, Pedro Belaunde, Juan Reiser, José Canziani, Juan Velasco, Manuel Ángel Ganoza, José Correa, Germán Costa, Gonzalo Olivares, Carlos Maldonado, Guillermo Yrribery, Efraín Polar y Sebastián Lores.

Fue imprescindible la colaboración brindada por los propietarios actuales de las residencias seleccionadas y de amigos allegados, que con su ayuda se obtuvo el acceso a las viviendas recopiladas.

### Propietarios:

Daisy Ganoza, Blanca Salcedo, Liliana Zeni, Silvana Aita, Miguel Cruchaga, Edgar Cockburn, Italo Cassinelli e Isaac Gamero.

### Amigos:

Susana Burga, Lourdes Muñoz-Najar, Silvia Muñoz-Najar, Gonzalo Garcia, Jorge Llosa, Ricardo Bedoya, Carlos Bedoya, Victor Müller, Rodrigo Bazán, Milovan Martínez, Ricardo Rojas, Patrick Gardener, Ana Lucia Galvéz, Rodrigo de Orbegoso, Carlo Yaksetig y Edgar Bravo.

## INDICE

### INTRODUCCIÓN

1. LA FORMA MODERNA
  - LA ARQUITECTURA MODERNA
  - ANÁLISIS DE LA FORMA MODERNA
  - LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ
  - LA FORMA MODERNA EN LA VIVIENDA UNIFAMILIAR PERUANA
  
2. VIVIENDAS RECOPIADAS
  - LIMA
  - AREQUIPA
  - TRUJILLO
  
3. CONCLUSIONES
  
4. REFLEXIONES

### ANEXOS

### BIBLIOGRAFÍA

### CRÉDITOS GRÁFICOS

## INTRODUCCIÓN

El movimiento moderno surge como consecuencia de la ideología social de la época, la evolución artística, los avances tecnológicos alcanzados y las nuevas tendencias de vida en los países desarrollados. Críticos refieren, que cronológicamente la arquitectura moderna, es reconocida luego de la revolución artística ocurrida durante las vanguardias de inicios del siglo XX<sup>1</sup>. La modernidad, con una nueva mirada al desarrollo humano, apuesta por una reinención en la proyección arquitectónica, teniendo como base: los orígenes de la arquitectura (como necesidad esencial de la humanidad, "La funcionalidad"), la tecnología alcanzada por el hombre y los nuevos materiales dispuestos a ser parte de un movimiento arquitectónico que no tiene parangón en la historia universal de la arquitectura. En pocas palabras, nos encontramos frente a una nueva manera de hacer arquitectura.

*"A principios del Siglo XX, pintores y escultores dejaron a la fotografía la tarea de reproducir fielmente la realidad y convirtieron en tema de sus obras la naturaleza de los elementos formales: el color, amplitud y textura de la pincelada sobre el lienzo plano, el despliegue de volúmenes en el espacio y su propia materialidad. Los arquitectos, partícipes del mismo espíritu de búsqueda de esencialidad, se centraron en el diseño de espacios regidos por el*

*principio de funcionalidad. El producto de estos nuevos planteamientos fue la aparición de continuas y espectaculares audacias formales que dieron origen a la sucesión de movimientos que recorre la historia del arte en la primera mitad del siglo XX. Pero no fue la renovación formal la causa primera del movimiento vanguardista. Su razón de ser no descansa en una búsqueda compulsiva de nuevas rupturas formales, sino que estas forman parte de un proyecto de cambio social. No es posible entender las vanguardias artísticas si no es acercándose a las ideas de utopía social de las que son simultáneamente consecuencia y principio motor. Las vanguardias rompen continuamente con lo ya establecido, es verdad pero su objetivo es propiciar un cambio revolucionario en las mentalidades y la sociedad. Quizá sea esto lo más difícil de percibir desde la actualidad, cuando la originalidad está consagrada como valor estético supremo y el concepto de vanguardia parece servir tan sólo como sostén del valor de mercado".*

*Amalia Martínez Muñoz.*

La Arquitectura Moderna se desarrolló en el Perú tardíamente, aproximadamente 20 años después de que se construyeran las primeras obras arquitectónicas europeas. La reforma estudiantil llevada a cabo en 1946 en la facultad de Ingeniería de la Escuela Nacional de Ingeniería (actual UNI) y el manifiesto de

---

1.- 2001; Amalia Martínez Muñoz, ARTE Y ARQUITECTURA DEL SIGLO XX - Vanguardias y utopía social.

la Agrupación Espacio en 1947 representan los movimientos más claros e importantes de cómo la arquitectura moderna ingresa en nuestro país y va apropiándose de la ciudad de Lima, para luego pasar a provincias y abordar al país completo hacia la década de 1960.

Este intervalo arquitectónico “moderno – peruano” comprende un gran número de edificaciones de gran calidad, donde se aprecia una sabia proyección por parte de arquitectos nacionales y extranjeros (estos últimos en menor número) que entendieron a cabalidad este movimiento y que a través de sus obras nos dejaron un legado arquitectónico ineludible para la conformación de nuestras ciudades, obras que debemos cuidar, estudiar y preservar.

En la actualidad, y desde hace algunos años atrás, el Perú se encuentra atravesando un boom constructivo, las zonas residenciales van cambiando y pasando de una baja densidad a una mayor. Las viviendas son demolidas para ser remplazadas por edificios multifamiliares y comerciales; cambiando así, y para siempre, el perfil de nuestras ciudades. La desaparición de viviendas unifamiliares modernas -a consecuencia de la evolución constructiva nacional- nos obliga a elaborar una inaplazable recopilación, con la finalidad de evitar la pérdida total de magníficos proyectos contruidos desde mediados del siglo XX, los cuales forman parte de nuestra historia arquitectónica.

Paralelamente, en el campo académico nacional, la enseñanza de la arquitectura se encuentra ensimismada en una serie de incongruencias conceptuales –a causa de los rezagos de una post-modernidad poco acertada- dejando de lado el dogma de la arquitectura moderna y sus acertados principios elementales.

Es por ello que el presente documento está orientado a estudiar las viviendas unifamiliares modernas (construidas en el Perú entre los años de 1950 y 1970), destacando sus cualidades arquitectónicas y rescatando los principios que la rigen. Exhortando, de esta manera, a reorientar el desarrollo de nuestra arquitectura actual a un ámbito coherente, del cual somos testigos a través de las obras seleccionadas.

La estructura elaborada para la presente investigación se divide en cuatro secciones fundamentales: LA FORMA MODERNA, donde se hace una aproximación al origen y el desarrollo de la arquitectura moderna, tanto a nivel nacional como internacional. VIVIENDAS RECOPIADAS, las cuales servirán de ejemplo para identificar y analizar la forma moderna que las conforma. CONCLUSIONES, luego del análisis desarrollado para cada vivienda, se establecen las conclusiones obtenidas en relación a la Arquitectura Moderna practicada en nuestro país. REFLEXIONES, con relación al ámbito académico y la necesidad de retomar el dogma moderno para el desarrollo de nuestra arquitectura actual.

En la primera sección, resulta ineludible entender la arquitectura moderna como consecuencia de un movimiento moderno que se gestó desde las obras de filósofos y pensadores de finales del siglo XVIII. Visualizar la arquitectura moderna como un estilo más en la evolución arquitectónica universal, conducirá al lector a confundir las afirmaciones que se han desarrollado para este documento. La Forma Moderna en la arquitectura (exenta de la mimesis a la que el mundo estaba acostumbrado) es un sabio resultado donde convergen -precisa y rigurosamente- la funcionalidad de los espacios proyectados con los sistemas constructivos modernos dentro de una composición formal.

Como documentos de apoyo para esta parte se citan: El Estilo Internacional de P. Jonson y H. R. Hitchcock y libros elaborados por el arquitecto Helio Piñón. A través del libro El Estilo Internacional, se simplifica la comprensión de la forma moderna en la arquitectura mediante la práctica. Mientras que los ensayos de Helio Piñón, nos permite aproximarnos al entendimiento teórico de la génesis de la Forma Moderna y su relación coherente con la producción arquitectónica.

Para desarrollar la segunda sección, se determinó un intervalo de tiempo correspondiente al desarrollo de la arquitectura moderna en el Perú: donde se sabe que ingresa "*académicamente*" a

mediados de la década de 1940 para consolidarse en la década de 1950 y vivir un auge a nivel nacional durante la década siguiente.

La selección de viviendas recopiladas ha sido determinada luego de observar detenidamente la ciudad y entrevistar a varios arquitectos del medio, quienes gentilmente han colaborado en la posible realización de este documento. La revista el Arquitecto Peruano ha sido también una fuente reveladora para identificar viviendas modernas que gozan de un alto nivel arquitectónico. Otro factor determinante para la selección de las viviendas fue la accesibilidad a las mismas, gracias a los actuales propietarios y/o arquitectos interesados en la elaboración de este trabajo de investigación.

Contando inicialmente con la ciudad de Lima, se tomó la decisión de incluir ciudades como Arequipa, Trujillo, Chiclayo y Piura, ya que por su crecimiento urbano, entre 1950 y 1970, se supuso encontrar viviendas importantes para este estudio y lograr así desarrollar un trabajo que abordara las principales ciudades del Perú<sup>2</sup>.

Luego de visitar estas ciudades pudimos observar que sólo Arequipa y Trujillo cuentan con arquitectos locales<sup>3</sup>, en esta época predeterminada para esta investigación, mientras que las viviendas modernas en las ciudades de Chiclayo y Piura<sup>4</sup> fueron proyectadas, básicamente, por arquitectos de Lima, los cuales ya

habíamos identificado y seleccionado para este estudio. El contar con arquitectos locales, como en Arequipa y Trujillo, abre la posibilidad de encontrar particularidades arquitectónicas no registradas en la ciudad de Lima.

El esquema de análisis para cada vivienda corresponde a la estructura de trabajos realizados por el Doctorado: La Forma Moderna de la ETSAB (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona) de la Universidad Politécnica de Cataluña, UPC<sup>5</sup>. Para el análisis de cada vivienda seleccionada se ha desarrollado un trabajo de re-dibujado de planos, donde se incluyeron: las plantas, cortes y elevaciones. En algunos casos se logró acceder a documentos como perspectivas o bocetos que explican adicionalmente el proceso de proyección de cada vivienda.

Para la tercera sección, se exponen una serie de conclusiones obtenidas a consecuencia de estos trabajos de investigación. Estas conclusiones favorecen al planteamiento de una sucesión de reflexiones, las que se presentarán en la cuarta parte de este documento.

---

2.- En aras de abordar el desarrollo de la vivienda unifamiliar moderna a nivel nacional, se determinó visitar e incluir en el presente documento de investigación las ciudades de: Arequipa, Trujillo, Chiclayo y Piura, ya que se sabía de la producción de

viviendas modernas en estas ciudades, mientras que en el resto del país no se registró una producción que determine –bajo parámetros modernos- la inclusión de otra ciudad.

3.- Luego de visitar las provincias de Arequipa y Trujillo encontré que en estas ciudades el desarrollo de la arquitectura moderna estuvo a cargo de arquitectos modernos locales, por lo tanto, este hecho enriquece el análisis desarrollado para la presente investigación.

Por otro lado, en las ciudades de Piura y Chiclayo se encontró que las viviendas modernas seleccionadas inicialmente, fueron proyectadas por arquitectos de Lima, que ya estaban siendo estudiados.

4.- Las excepciones encontradas, están expuestas como anexo al final del presente documento.

5.- Para el desarrollo del presente documento de investigación se han incluido las viviendas Chávez y Matos, ambas publicadas en el libro: DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA MODERNA EN AMÉRICA LATINA 1950-1965 [Tercera Recopilación] de la Universidad Politécnica de Cataluña, UPC, las cuales fueron recopiladas por los arquitectos Sharif Kahatt y Aldo Facho respectivamente. Los planos de la casa Chávez han sido redibujados, mientras que las imágenes de la casa Matos fueron gentilmente proporcionadas por el arquitecto Aldo Facho. La participación como colaborador, para el presente documento, del arquitecto Aldo Facho ha servido también para acceder a la casa D'onofrio, proyectada por los arquitectos: M. Bianco, Adolfo Córdova y Carlos Williams en la ciudad de Lima.



LA FORMA MODERNA  
EN LA VIVIENDA UNIFAMILIAR  
PERUANA  
1950 -1970

FERNANDO FREIRE FORGA



1.

LA  
FORMA  
MODERNA

## LA ARQUITECTURA MODERNA

Los trabajos desarrollados por filósofos y pensadores, desde finales del siglo XVIII han ido determinando lo que hoy conocemos como Era Moderna y sus derivaciones. Immanuel Kant (1724-1804) es considerado como el pensador más influyente de la Europa moderna, gracias a él se tienen trabajos como "*Crítica del Juicio*" (1790) que forman parte de la concepción que rige la evolución en el arte de inicios siglo XX (con las vanguardias artísticas) y la conformación estética de la Arquitectura Moderna.

A mediados del siglo XIX, la fotografía obligará a los pintores a tomar nuevos rumbos en busca de una nueva representación artística, dando paso al surgimiento del impresionismo. Los cuestionamientos sobre los principios artísticos desarrollados por el impresionismo, en la segunda mitad del siglo XIX, tendrán una influencia decisiva en la formación del espíritu crítico del siglo XX. De esta manera aparecerán las vanguardias artísticas, donde el Fauvismo (1905) es considerado como la primera vanguardia artística reconocida a inicios del siglo XX, que marca el inicio de una revolución estética que traerá consigo una sucesión de movimientos radicales y de corta duración, donde destacaron: el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, entre otros.

Como aporte estético, las Vanguardias Artísticas sirvieron para influenciar formalmente la arquitectura que se construyó a mediados de la década de 1920. Es importante citar la Casa Schröder en Utrecht - Países Bajos, proyectada y construida por Gerrit Rietveld en 1924. Rietveld ya había diseñado su famosa silla Roja y Azul en 1918, sin embargo consideró que para una completa representación de los principios formulados por el neoplasticismo<sup>6</sup>, era fundamental incursionar en el campo de la arquitectura.



1.- Gerrit Rietveld. Casa Schröder en Utrecht, Países Bajos, 1924.

---

6.- Neoplasticismo: corriente artística promulgada por Piet Mondrian en 1917 que proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal. Junto con Theo van Doesburg fundó la revista *De Stijl*, principal órgano de difusión del movimiento, en cuyo primer número apareció publicado el manifiesto neoplasticista. Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2005.

Sin embargo, es imposible determinar cual fue la primera obra de arquitectura moderna; tanto en los Estados Unidos como en Europa existen, en los primeros años del siglo pasado, referencias de construcciones que pueden ser consideradas modernas<sup>7</sup> por su forma como por los materiales constructivos utilizados (concreto armado, acero y vidrio). No obstante, sí existen obras que por su calidad arquitectónica son consideradas como obras cumbres que aluden un inicio de la Arquitectura Moderna, entre ellas es imprescindible mencionar la Villa Savoye en Poissy, Francia, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (1929-1931), y el Pabellón Alemán en la Exposición Universal de Barcelona de Mies van der Rohe (1929).



2.- Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Villa Savoye en Poissy – Francia, 1929 – 1931.



3.- Mies van der Rohe. Pabellón Alemán en la Exposición Universal de Barcelona, España, 1929.

---

7.- Como ejemplos de obras modernas proyectadas durante el primer lustro del siglo pasado: En los Estados Unidos, el proyecto de Frank Lloyd Wright para el Club Náutico Yahara, Madison, Wisconsin de 1902 muestra una clara incursión arquitectónica-formal en lo que años después podría ser llamado como arquitectura moderna. En Europa obras como las que realizó Eisenwerk Manchen AG para las Naves de la Margarete Sétif GmbH en Giengen/Brenz, Alemania en 1903 también vislumbran una clara proyección moderna. (Las imágenes de los proyectos se encuentran en el anexo de este documento).

Hacia 1932, época en que se vivía la consolidación de la arquitectura moderna a nivel mundial, el joven arquitecto Philip Jonson y el historiador Henry – Russell Hitchcock publicaron el libro: *El Estilo Internacional, Arquitectura desde 1922*<sup>8</sup>. En este documento, Jonson y Hitchcock refieren unas interesantes disgregaciones de los elementos compositivos formales que hábilmente encontraron en las obras de arquitectura moderna, las cuales exponen en el libro. Sin embargo el considerar la arquitectura moderna como un *estilo* va a generar confusión y divergencias para el entendimiento posterior de la arquitectura moderna. Años después y sin obtener los resultados esperados, Hitchcock intentará reparar la falsa estilización de la arquitectura moderna, con la finalidad de retirar “*la etiqueta*” de estilo internacional a una arquitectura concebida como consecuencia de un movimiento y no bajo los cánones de un estilo.

*“... la forma, como diría Mies van der Rohe, no era un objetivo sino un resultado de la arquitectura. En ese sentido de necesidad formal, la arquitectura moderna supone una absoluta negación del estilo, negación que se ve acentuada por su voluntaria instalación en un vacío formal y por su insistente búsqueda de la universalidad. Y, aun cuando en 1925 Le Corbusier presentara con sus cinco puntos de la arquitectura moderna un germen de normativa formal que pudiera entenderse por muchos como no muy lejana a la idea de estilo, y*

*efectivamente los pilotis, los techos jardín, la planta libre, la ventana corrida y la fachada libre no fueran simplemente ideas, sino formas. Lo cierto es que tales formas no podrían considerarse en ningún caso como opciones estilísticas, sino como lo que eran, las formas para la arquitectura moderna, formas absolutamente necesarias y determinadas desde unas condiciones ajenas a ellas misma”...*

Extracto del prólogo realizado por  
María Teresa Muñoz en 1982,  
Para el libro: *El Estilo  
Internacional, Arquitectura desde 1922.*

Abundando en el tema, si la arquitectura moderna es un estilo o no, -a modo de ejercicio visual- a continuación se exponen unas imágenes, como ejemplos, de viviendas que han influenciado el desarrollo de la arquitectura moderna a nivel mundial; con la finalidad de compararlas y obtener la conclusión de que no guardan un mismo estilo, y que por consiguiente resulta más acertado relacionarlas bajo principios de un movimiento.

---

8.- El libro: *El Estilo Internacional, Arquitectura desde 1922* de Philip Jonson y H-R Hitchcock fue elaborado para La Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1932.



4.- Frank Lloyd W. Casa Kaufmann, Bear Run, Pennsylvania. 1936 - 1938.

5.- Le Corbusier. Casa Curuchet, La Plata, Argentina. 1949 - 1955.



6.- Walter Gropius. Casa Gropius, Lincoln, Massachusetts. 1937-1938.



7.- Mies van der Rohe. Casa Farnsworth, River Road, Plano, Illinois, EEUU. 1945-1951.

Para la década de 1940 la arquitectura moderna se establece en Latinoamérica, tanto en el campo constructivo como en el académico. Dentro de los arquitectos modernos Latinoamericanos más destacados, por sus obras en las décadas posteriores tenemos a: Oscar Niemeyer en Brasil y José Villagrán García en México.

A inicios de la década de 1960 el planeta entero era moderno y se podía apreciar que las principales influencias arquitectónicas eran de arquitectos como: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Richard Neutra, entre otros. Es justo a mediados de esta década cuando las críticas y desacuerdos con los dogmas modernos empiezan a tener mayor difusión, generándose así el inicio de lo que se ha llamado Arquitectura Postmoderna. El desarrollo de la arquitectura postmoderna se despliega propagando la idea de la revitalización del "referente histórico", colocando explícitamente en jaque los valores antihistoricistas del Movimiento Moderno y dejando en un segundo plano los principios que rigen a la Arquitectura Moderna: Universalidad, Economía, Precisión y Rigurosidad.

*"A partir de los años sesenta, los arquitectos abandonaron los principios de la visualidad moderna, atraídos por las promesas de organicismos, realismos e historicismos de diversa índole, el vacío que dejó la formalidad perdida trato de cubrirse con los efectos de la*

*razón y de la sombra sensible de la imaginación. Así, el objetivo de producir imágenes suplantó al de construir formas; el empeño en proponer apariencias remplazó al compromiso de construir estructuras visualmente ordenadas".*

*Helio Piñón.*

## ANÁLISIS DE LA FORMA MODERNA

En la actualidad, pensar en arquitectura es básicamente imaginar una escultura urbana con una aproximación a posibilitar algún uso humano determinado. Se deja en segundo plano el análisis exhaustivo de la función espacial y prima por sobretodo el hecho visual y en las "sensaciones" que este objeto arquitectónico podría producir en el espectador.



En los últimos 40 años, el público en general ha sido llevado –por los arquitectos postmodernos- a un campo de alucinación donde la originalidad formal marca la pauta e indica cuan audaz ha sido el proyecto propuesto para determinado encargo arquitectónico. No es raro ver que esto responde a modismos arquitectónicos que van pasando de moda cada cierto tiempo (con intervalos de 10 años aproximadamente) y son remplazados por alguna propuesta de cambio que intente buscar una nueva opción formal.

En nuestra contemporaneidad, cuando se intenta debatir sobre el tema de la Forma Moderna en arquitectura, sólo se llegan a una serie de subjetividades que causan confusión, tanto en el profesional como en el usuario. Es por ello, que para entrar a visualizar la Forma Moderna hay que remontarse al origen de esta, a las propuestas filosóficas que de alguna manera encaminaron, tanto a artistas como arquitectos, a sintetizar todo la modernidad en formas como sistemas de relaciones visuales y de sentido, característico de la obra, en cuyo reconocimiento tiene un papel decisivo el sujeto de la experiencia a través del juicio estético<sup>9</sup>.

Entre los principales pensadores que influyen el desarrollo del arte moderno tenemos a: Worringer, Hildebrandt, Wölfflin, Herbart, Von Hildebrand, Fiedler, entre otros pensadores que suelen haber estado

influenciados (directa o indirectamente) por las obras de Kant<sup>10</sup>.

Ahondando en lo relacionado a la Forma Moderna, como ya se ha citado, en el libro: *El Estilo Internacional, Arquitectura desde 1922*, a pesar de intentar estilizar a la arquitectura moderna, es una fuente substancial para entender la concepción de la forma en las construcciones que conforman esta arquitectura. Los conceptos –algunos derivados del libro en mención- que ayudan a enfatizar el análisis de la forma en la arquitectura moderna son:

- ARQUITECTURA COMO VOLUMEN
- LA REGULARIDAD
- PLANTA Y EL FUNCIONALISMO
- HORIZONTALIDAD
- TRANSPARENCIA
- AUSENCIA DE DECORACIÓN APLICADA

---

9.- PIÑÓN, Helio (1997); *El sentido de la Arquitectura Moderna*; Ediciones UPC – Universidad Politécnica de Cataluña, España.

10.- En el Anexo de este documento, se citan propuestas desarrolladas por estos pensadores, que por su trascendencia son elementales para el entendimiento de la Forma Moderna y el arte moderno en general.

ARQUITECTURA COMO VOLUMEN.- Con la génesis de la Arquitectura Moderna, la producción de edificaciones como masa quedaría obsoleta. Los sistemas constructivos aporricados, de acero o de concreto armado, permiten que las nuevas edificaciones sean mucho más livianas y demanden menor material estructural. Es de esta manera que la arquitectura pierde su aspecto de masa para convertirse en un volumen.

*“El pesado aspecto de solidez estática, que hasta inicios del siglo XX había sido la cualidad más importante de la Arquitectura ha desaparecido prácticamente; en su lugar hay una apariencia de volumen, o, más exactamente, de superficies planas que encierran un volumen. El principal símbolo arquitectónico no es ya el ladrillo macizo, sino la caja abierta. De hecho, la gran mayoría de los edificios son en realidad –y en apariencia- simples planos que rodean un volumen”<sup>11</sup>.*

Hay que tener en cuenta el material usado en las superficies de las edificaciones, un material liso (que permita una continuidad) mantendrá el aspecto de volumen, mientras que si se usa un material rugoso se perderá la visualización del mismo.

LA REGULARIDAD.- En busca de lograr soluciones económicas, la arquitectura moderna, desarrollará un orden estructural con determinada regularidad. La modulación es un artificio que permite ordenar el

proyecto y permite optimizar en la construcción de las estructuras (lo que genera un ahorro económico); hecho que también favorecerá a generar un volumen regular para la edificación.

*“Los pilares de las construcciones en retícula suelen distar lo mismo entre sí, de manera que las cargas se reparten con uniformidad. Así, la mayoría de los edificios tienen un ritmo regular básico que puede observarse claramente antes que se coloquen los cerramientos externos. Más aun, las consideraciones de tipo económico favorecen la utilización de elementos estandarizados en toda la estructura. La buena arquitectura moderna expresa a través del diseño este ordenamiento característico de la estructura y esta similitud de los elementos, logrados mediante una ordenación estética que enfatiza la regularidad subyacente. El diseño moderno malo contradice esta regularidad. No obstante, en arquitectura, la regularidad no es absoluta sino relativa”<sup>12</sup>.*



8.- Alfred N. Beadle y Alan A. Dailey. Apartamento “Case Study House” nº I, 28<sup>th</sup> Street, Phoenix, Arizona, EEUU. 1963-1964.

11 y 12.- HITCHCOK, Henry Russell – JOHNSON, Philip (1984); El Estilo Internacional:-Arquitectura desde 1922: Artes Gráficas Soler, S.A., España.

PLANTA Y EL FUNCIONALISMO.- Como proceso de proyección moderno, la solución de la planta era uno de los principales puntos de partida para determinar las dimensiones espaciales y la modulación de las estructuras, todo este proceso, delimitado por la función determinada para el espacio a proyectar.

*“Los funcionalistas han hecho de la planta su fetiche particular. Suelen afirmar que nunca han estudiado o compuesto sus fachadas, sino que estas simplemente han ido formándose como el inevitable ropaje de la planta. Es cierto que la plena aplicación del principio de regularidad a las plantas a las secciones trae consigo una coherencia en los alzados exteriores, pero no implica automáticamente un buen sistema de proporciones en las fachadas. Los arquitectos que buscan conseguir el carácter más plenamente arquitectónico en sus edificios, deberán seguir estudiando los alzados en sí mismos tanto como la planta y las secciones...*

*... La doctrina de los funcionalistas anti-estéticos contemporáneos es mucho más estricta. Sus propuestas son de orden económico y no ético ni arqueológico. Hay importantes críticos europeos, especialmente Siegfried Giedion, que sostienen, no sin cierta razón, que en el mundo moderno la arquitectura ha de resolver unos problemas prácticos tan enormes, estéticas se han de relegar a un segundo plano en la crítica arquitectónica<sup>13</sup>”.*

HORIZONTALIDAD.- La coherente colocación de estructuras y su evidente regularidad, trae como consecuencia la horizontalidad de la edificación. Un edificio o rascacielos no es más que la superposición de pisos horizontales, sin embargo este hecho no quita la posibilidad de colocar formas, que por su naturaleza han de ser verticales como las escaleras y ascensores.

Nuestro entorno natural lo percibimos mediante registros visuales “*hacia el horizonte*” (sobre todo en temas paisajísticos), es por ello que la horizontalidad favorece también la relación visual exterior-interior por medio de ventanas o mamparas, continuando nuestra percepción natural sin interrupciones verticales superpuestas.

*“...La horizontalidad no es en sí misma un principio del estilo internacional. Cuando la función requiere elementos verticales, también éstos son expresados. El principio de regularidad tiende a aumentar el efecto general de horizontalidad, a expensas de los elementos verticales, encargando a éstos sólo un papel secundario en la mayoría de edificios”<sup>14</sup>...*

---

13 y 14.- HITCHCOK, Henry Russell – JOHNSON, Philip (1984); El Estilo Internacional:-Arquitectura desde 1922; Artes Gráficas Soler, S.A., España.

TRANSPARENCIA.- Este punto no es tocado en el libro de Hitchcock y Jonson, sin embargo la transparencia juega un rol importante en la producción de arquitectura moderna, permitiendo una estrecha relación exterior-interior.

Dentro de un contexto geográfico, la transparencia – a través del vidrio- va a permitir una nueva manera de emplazamiento, los reflejos originados por el vidrio permitirán reflejar el exterior, logrando una aceptada integración con el entorno, hecho que no se había practicado antes de la aparición de la arquitectura moderna.

La transparencia en general, no sólo será un tema que comprenda a las visuales interior-exterior. Uno de los planteamientos desarrollado por Le Corbusier propone elevar la edificación sobre columnas o “pilotis”, como consecuencia del estudio de transparencia. Donde lo que se buscaba, a través de levantar los volúmenes, era poder registrar y dominar visualmente el lugar sin tener mayor interrupción visual.



9.- Skidmore, Owings & Merrill; Gordon Bunshaft. Edificio de la Lever Brothers Company en Nueva York, 1951 -1952.

AUSENCIA DE DECORACIÓN APLICADA.- Cualquier tipo de decoración resulta innecesario para la buena producción de arquitectura moderna, la forma de la misma arquitectura y los materiales empleados son mas que suficiente.

La decoración desmerece el buen detalle constructivo que se requiere en un proyecto arquitectónico, evidenciando una necesidad formal innecesaria a la cual se recurre para concluir un proyecto arquitectónico.

*...“El detalle arquitectónico, tan necesitado por las estructuras modernas como lo fue por las del pasado, proporciona la decoración de la arquitectura moderna. De hecho, la mayor parte de la decoración de los más puros estilos del pasado, tenía su origen en requerimientos estructurales o en simbolismos de la estructura subyacente... Además del detalle arquitectónico, se han empleado obras de escultura y pintura para adornar con éxito edificios contemporáneos, sin caer en la simple decoración aplicada”<sup>15</sup>...*



10.- Mies van der Rohe. Pabellón Alemán en la Exposición Universal de Barcelona - España, 1929.

Foto: Klaus Frahm

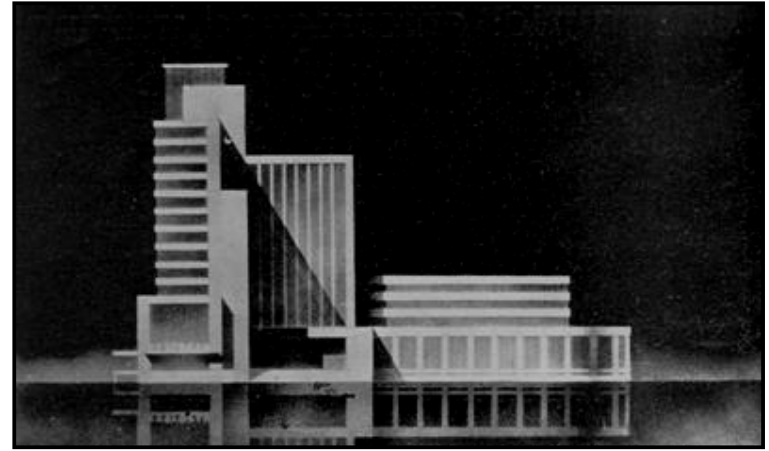
---

15.- HITCHCOK, Henry Russell – JOHNSON, Philip (1984); El Estilo Internacional:-Arquitectura desde 1922; Artes Gráficas Soler, S.A., España.

## LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ

Para mediados de la década de 1920 Le Corbusier había definido sus cinco puntos de la arquitectura moderna plasmados posteriormente en la Villa Savoye, y Mies van der Rohe ya había hecho lo propio demostrado las cualidades de una nueva arquitectura en el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Barcelona en 1929; sin embargo en el Perú, en estos años se desarrollaba una arquitectura con estilos básicamente “neocoloniales” y “californianos” que permanecieron inamovibles hasta finales de la década de 1940. Es cierto también que durante la década de 1930 el Perú logra una aproximación a esta modernidad - llamados por algunos “estilo internacional” - con algunas construcciones en la ciudad de Lima que correspondían a una tendencia a la que se le llamó “Estilo Buque”<sup>16</sup>, estilo que se practicó de manera eventual, dejando en todo momento la supremacía del neocolonialismo existente.

Dentro de las primeras manifestaciones modernas en proyectos de arquitectos peruanos llama la atención, por la fecha de su proyección, la modernidad con la que el Arquitecto Santiago Agurto presenta su tesis de grado publicada en 1945 por la revista “El Arquitecto Peruano”; fechas en las que, por citar otro ejemplo, en la misma revista se publica, en ese mismo año, la construcción de la nueva casa del Señor Ernesto Gabaldoni diseñada por Luis Miro Quesada Garland bajo un evidente estilo neocolonial.



11.- Proyecto de Tesis de Grado: Un Hotel – Casino, presentado por el arquitecto Santiago Agurto Calvo.

Para mediados de la década de 1940 los arquitectos peruanos empiezan a vincularse con la arquitectura moderna. Las visitas de arquitectos como Richard Neutra, José Luis Sert y Walter Gropius en estos años sirvieron para sentar las bases del movimiento moderno en el Perú.

---

16.- José García Bryce afirma que: “El Arquitecto Alfredo Dammert diseñó una serie de casas “Estilo Buque” en las que se reflejaron varias de las características de lo que algunos historiadores han llamado el “Estilo Internacional”, construidas en San Isidro entre aproximadamente 1936 y 1940”.

En 1944 se reestructura la enseñanza de la arquitectura en la Escuela Nacional de Ingeniería (actual UNI), se deja a un lado la doctrina historicista para adoptar los principios del movimiento moderno<sup>17</sup>. En esta etapa de reforma de la enseñanza, resulta interesante como arquitectos peruanos van cambiando la manera de proyectar, pasando de un estilo neocolonial a una forma netamente moderna (apartada de cualquier estilo pasado). Como ejemplos de arquitectos que adoptan la modernidad destacan Enrique Seoane Ros, Carlos Morales Macchiavello y el arquitecto Luis Miro Quesada Garland "Cartucho", este último lideraría la Agrupación Espacio, agrupación reconocida por su manifiesto publicado en mayo de 1947; donde se convoca a arquitectos y artistas en general, a seguir la modernidad como evolución del hombre que pertenece a un determinado tiempo.

*"Las obras basadas en los principios del movimiento moderno comenzaron a aparecer desde mediados de la década de 1940 - 1950. Por lo pronto, algunas casas de arquitectos como la casa Miro Quesada o de clientes dispuestos a aceptar lo nuevo como son: la casa D'onofrio de M. Bianco, C. Williams y A. Córdova, la casa Truel de R. Wakeham y E. Oyague".*

*José García Bryce.*

La arquitectura moderna que se desarrolló en Lima y luego en el resto del país estuvo influenciada básicamente bajo dos tendencias, fáciles de reconocer, como son las formas relativamente libres u orgánicas de Frank Lloyd Wright y un vocabulario deliberadamente racionalista y estructuralista que puede asimilarse a la línea de Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe.

*"Desde 1950, la arquitectura moderna fue aceptada e ingresó a su periodo de consolidación. Con el desarrollo de los medios de comunicación se acortaron rápidamente las distancias, respecto a lo que se hacía en arquitectura a nivel mundial, llegando su auge hacia la década de 1960".*

*José Bentín Díez Canseco.*

La producción de viviendas unifamiliares modernas será interrumpida -casi en su totalidad- por el golpe de estado, llevado a cabo por el general Juan Velasco Alvarado, en el año de 1968. Época que coincide con el ingreso del brutalismo en la arquitectura nacional, para luego incorporarse a las tendencias postmodernistas que se practicaban en el mundo.

---

17.- 2006, Alvarés Ortega, Syra. La Formación en Arquitectura en el Perú, *Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955.*

## LA FORMA MODERNA EN LA VIVIENDA UNIFAMILIAR PERUANA

Desde el año de 1937, la revista El Arquitecto Peruano<sup>18</sup> ha registrado construcciones de edificaciones: tanto comerciales, institucionales como de viviendas en general. En relación al tema de estudio para la presente investigación, la revista El Arquitecto Peruano, constituye un importante acervo de viviendas unifamiliares modernas construidas básicamente en la ciudad de Lima, desde 1950, y el cual ha servido como una primera guía para la recopilación a seguir. No obstante, para efectos de la elaboración de este documento, era necesario hacer un recorrido por el país y explorar el desarrollo general que tuvo la arquitectura moderna en el Perú. Por este motivo se planteó organizar diversos viajes a provincias, los cuales respetaban las sugerencias de arquitectos<sup>19</sup> relacionados al tema de investigación. Luego de verificar la producción nacional de viviendas unifamiliares modernas, se tomó la decisión de visitar las ciudades de Trujillo, Arequipa, Chiclayo y Piura.

Teniendo como base de estudios la ciudad de Lima, se iniciaron los viajes programados a las ciudades seleccionadas. Como primera instancia, se contaban con recopilaciones de viviendas unifamiliares en la ciudad de Trujillo<sup>20</sup> y se realizó una exploración adicional para verificar los documentos con los que se contaba. Luego se llevaron a cabo las visitas a las ciudades de Piura, Arequipa y Chiclayo respectivamente.

De las visitas realizadas, se encontró que en Chiclayo y Piura la proyección de viviendas unifamiliares modernas estuvo a cargo de arquitectos residentes en Lima y de los cuales ya se habían registrado obras para esta investigación, resultando redundante determinarlas como objeto de investigación<sup>21</sup>.

---

18.- La revista El Arquitecto Peruano fue fundada en agosto de 1937 por el Arquitecto Fernando Belaunde Terry. Su razón de ser fue introducir el ejercicio profesional de la arquitectura en el Perú y la divulgación de las actividades profesionales del urbanismo, la arquitectura y el diseño interior. Alcanzó creciente gravitación contribuyendo a animar y enriquecer el debate sobre políticas urbanas, de vivienda, educativas y en general, infraestructurales en los años de la mayor expansión urbana del país. En julio de 1963 asumió la dirección de la revista el arquitecto Miguel Cruchaga Belaunde quien lo condujo hasta la interrupción de su publicación, el año 1977, a raíz de la estatización de los medios informativos por el gobierno militar de entonces.

19.- Con la finalidad de obtener mayor información que nos encaminara a seguir la construcción de viviendas unifamiliares modernas en el Perú, se llevaron a cabo diversas reuniones con arquitectos y personas relacionadas al tema. La información obtenida en estas reuniones ha sido indispensable para determinar que ciudades había que visitar.

20.- Freire Forga, Fernando, 2005. MAG, Manuel Ángel Ganoza Plaza, obras y proyectos 1960 – 1970.

21.- Tanto en la ciudad de Piura como en Chiclayo se encontraron viviendas unifamiliares proyectadas por el arquitecto Alfredo Baertl Montori, similares a las que ha desarrollado en la ciudad de Lima y que forman parte de la presente recopilación. Sin embargo, en el anexo de este documento se exponen fotografías de la vivienda Aita (Chiclayo) y la vivienda García (Piura) que fueron proyectadas por los arquitectos Salvador Aita y Marcelo Elejalde respectivamente.



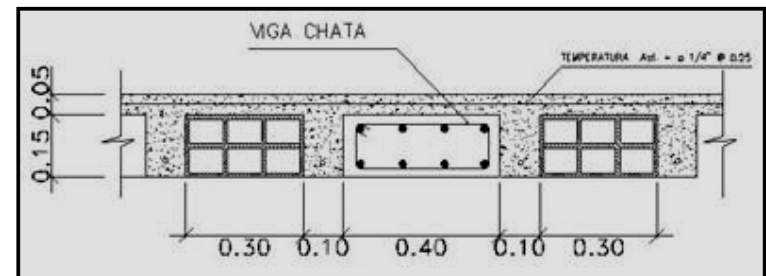
Teniendo en cuenta que la arquitectura moderna es adoptada totalmente por el Perú, podemos afirmar que el resultado formal está regido por construcciones que anteceden a nuestra producción arquitectónica. La influencia formal básicamente es consecuente a lo que ya se había construido en países europeos, Estados Unidos, México y Brasil.

No resulta muy difícil reconocer las influencias extranjeras en el resultado formal de las viviendas unifamiliares recopiladas para esta investigación. Sin embargo, la práctica moderna en nuestra arquitectura nacional se verá condicionada por factores locales. Estos factores son los siguientes:

**LA ADECUACION ARQUITECTÓNICA.-** Desde el ingreso de la arquitectura moderna al Perú, se han elaborado una serie de soluciones constructivas que permiten una posible adecuación a las condiciones locales. Este hecho manifiesta la preocupación, por parte de los arquitectos peruanos, de lograr una arquitectura acorde con el avance desarrollado en el ámbito internacional.

Como parte de la adecuación a la realidad nacional, en términos económicos y constructivos, el sistema aporticado de concreto caracterizado por sus propiedades antisísmicas, fue el preferido por el constructor peruano y utilizado por la mayoría de arquitectos. El uso de las "vigas chatas" permitió lograr una continuidad espacial, propia del movimiento

moderno, sin recurrir al cielo raso que encarecería la construcción.



12.- Imagen que muestra una viga chata, dentro de una losa aligerada, las cuales son usadas para evitar el peralte y lograr una continuidad espacial a bajo costo.

Recordemos que en países como el Perú la mano de obra es muy barata, a diferencia de países desarrollados, lo que ha generado distintas alternativas en el proceso constructivo.

Otro sistema constructivo utilizado en las viviendas modernas unifamiliares es la albañilería confinada caracterizada por combinar sistemas porticados con muros portantes, aminorando el uso del acero y el concreto. La albañilería confinada no permite una gran altura en los edificios, pero si admite una libertad en la colocación de estructuras y muros, sin tener que ser tan rígidos como otros sistemas constructivos.

El vidrio o cristal templado de grandes dimensiones, para la década de 1960, tenía que ser importado de

países como Bélgica<sup>22</sup>, lo que complicaba y encarecía el uso de los mismos. Una solución a este problema fue el fraccionamiento de las visuales mediante carpinterías de madera o aluminio, las cuales permitían usar vidrios crudos de dimensiones manejables y accesibles a la economía local.



13.- Casa de la Familia De Orbegoso Sattler, en la calle San Martín del Centro Histórico de la ciudad de Trujillo. Proyectada por Manuel Ángel Ganoza Plaza a inicios de la década de 1960. Interesante composición volumétrica, donde se puede observar la carpintería de madera en la ventana corrida y el uso de vidrio de pequeñas dimensiones.

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD.- El desarrollo de la arquitectura en el Perú desde la época colonial hasta nuestros días está ligado primordialmente a la evolución arquitectónica de países con tradiciones y costumbres ajenas a la realidad peruana, por lo que los arquitectos locales, en todo momento, han tratado de darle a esta arquitectura adoptada alguna caracterización que permita identificarla como peruana. Para inicios del siglo XX se generaron corrientes “neoperuanas” e “indigenistas” con la finalidad de rescatar elementos precolombinos que trasciendan por encima de la nueva arquitectura. Sin embargo, por diversas razones, es que esta corriente neoperuana no obtuvo la acogida necesaria para su desarrollo, prevaleciendo lo neocolonial como estilo que lideró hasta iniciada la década de 1940.

Para los arquitectos peruanos, el ingreso de la arquitectura moderna significó una evolución lograda en países desarrollados y luego trasladada a nuestro país. La universalidad, como uno de los principios del movimiento moderno, no será completamente entendido por los arquitectos locales, y es por ello que se ven un sin número de intentos en la búsqueda de aspectos formales que le proporcione a la arquitectura moderna –producida en el Perú– la identidad anhelada.

---

22.- Datos proporcionados por el arquitecto Manuel Ángel Ganoza, que nos permiten una visión más cercana a la realidad constructiva en la década de 1960 en la ciudad de Trujillo.

Esta búsqueda de una identidad nacional en la arquitectura moderna y contemporánea es hasta la fecha una de las preocupaciones que mantiene ocupados a muchos de los arquitectos peruanos. El hecho de darle una identidad peruana a la arquitectura será motivo de estudio y práctica por parte de arquitectos como Enrique Seoane, Héctor Velarde, José García Bryce, entre otros.

*“Nuestro caso, parecido al de México, pero sin la voluntad expresa de ser rebeldes hacia lo tradicional hispano, y diferente al de Brasil, por que allá todo era virgen mientras que aquí había un mundo arquitectónico ya hecho cuando vino el Europeo, es un caso del mayor interés en América, “y es que hay tierras tan abonadas por viejas culturas, razas milenarias y siglos de historia, que todo lo que se plante en ellas, por intenso y novedoso que sea, tendrá siempre un brote de forma original y de alma propia.*

*Héctor Velarde*

*Extracto de la conferencia ofrecida el 21 de Diciembre de 1957,  
En la sociedad de arquitectos del Perú.*

Uno de los primeros intentos por lograr esta identidad propia del Perú se puede ver en los trabajos desarrollados por el arquitecto Enrique Seoane Ros, quien colocó a manera de decoración frisos abstractos con figuras zoomorfas que evocaban la

arquitectura desarrollada por la cultura Chimú. El Edificio Wilson proyectado por Seoane Ros en 1946 nos da un acercamiento a los primeros intentos de plasmar una identidad peruana en la arquitectura. Estas reminiscencias también las podemos observar en el edificio del Ministerio de Educación el cual proyectó para 1951.



14.- Edificio Wilson proyectado por el arquitecto Enrique Seoane Ros, 1946, Lima.

El arquitecto Walter Gropius en una conferencia dirigida a arquitectos peruanos, se refirió a este intento de buscar una identidad de la siguiente manera:

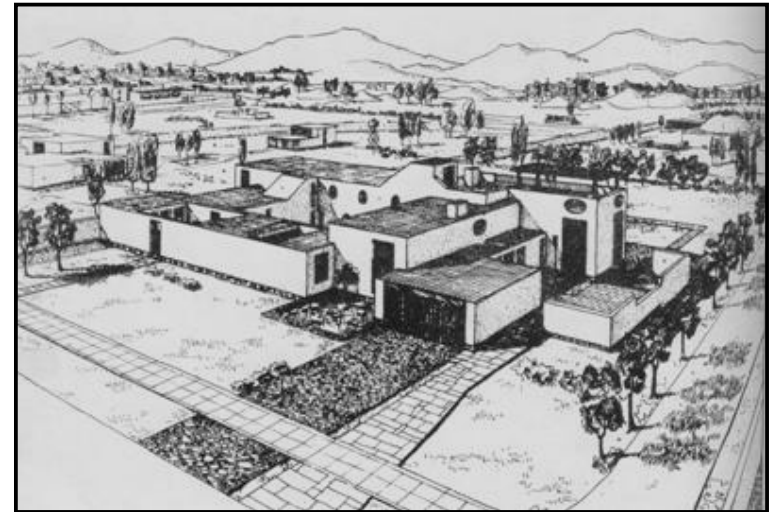
*...“Busquen la autentica expresión regional, pero sin apoyarse en viejos emblemas y detalles superficiales”...*

*Walter Gropius*

Sin llegar a utilizar una decoración o detalles superficiales como manifestó Walter Gropius, el arquitecto Teodoro Cron logrará plasmar en sus proyectos una serie de composiciones que evocan al pasado arquitectónico peruano. El manejo de la luz en el uso de celosías de madera en las ventanas y la composición de la fachada del Edificio de Departamentos en la calle Roma será una puesta en escena interesante de lo que podría ser una arquitectura moderna con carácter nacional, causando una gran expectativa en la sociedad limeña hacia la década de 1950. Otro proyecto del mismo arquitecto, donde la tradición local se reflejará en el uso del patio como elemento de distribución, es la casa del señor Jean Schaer en San Isidro, en 1958. Sin embargo la influencia que generaron las obras de Teodoro Cron en sus seguidores no llegó a ser plasmada con la misma calidad.

El arquitecto José García Bryce también desarrolló una serie de proyectos en los que demuestra gran destreza para abstraer reminiscencias históricas peruanas,

como en el proyecto que publicó la revista El Arquitecto Peruano en 1962 con el título “Una Casa con Inspiración Limeña”, donde se proponía el uso del adobe como material constructivo logrando mantener una formalidad moderna<sup>23</sup>.



15.- Vista de la vivienda propuesta por el arquitecto José García Bryce en 1962.

---

23.- Es necesario recalcar que la Forma Moderna es la expresión formal de una nueva arquitectura, la cual se da a consecuencia de un movimiento moderno regido por los principios de: Universalidad, Economía, Precisión y Rigurosidad. Por consiguiente, el hecho de proyectar una formalidad moderna con materiales como el adobe no corresponde a la debida proyección estipulada para esta arquitectura.

El interés de plasmar este tipo de reminiscencias en la arquitectura también se puede observar en la distribución de la planta arquitectónica de la casa del Señor Juan Julio Ganoza proyectada por Manuel Ángel Ganoza en la ciudad de Trujillo, según el autor: se observa la inclusión de un pequeño patio para generar un ingreso principal a modo de zaguán colonial (Pág. 94).

LAS COSTUMBRES LOCALES.- Las costumbres y tradiciones peruanas en todo momento se verán reflejadas en la proyección de edificaciones modernas. Costumbres que muestran una realidad nacional, una manera de vivir particular y distinta a los lugares donde se gestó esta arquitectura moderna, lo que permitirá dotar, a los proyectos modernos desarrollados en el Perú, de una identidad local inminente.

El arquitecto español José Luis Sert y su socio Paúl Lester Wiener en el proyecto para el Plan Regulador de Chimbote hacia 1948, luego de varios estudios, desarrollan una serie de propuestas arquitectónicas y urbanas modernas que se adecuaban a las costumbres locales que encontraron en Chimbote. Estas costumbres lleva a los proyectistas a proponer un tipo de hábitat nuevo basado en el "tapiz urbano", esto es, un compacto tejido de casas de una, dos y tres plantas con patios cerrados por muros. Estos patios suelen ser mayores que las propias viviendas, apropiados para que los habitantes conserven sus

hábitos de vida al exterior. Los viales de servicio y calles de peatones se definen con los muros de escasa altura y prácticamente sin aberturas.



16 y 17.-Planta y alzado de la vivienda patio propuestos por Sert y Wiener para la casa patio del Plan Regulador de Chimbote, 1948. Imagen del libro: 1979, Jaume Freixa, Joseph Ll. Sert, *Obras y Proyectos*. G.G.

Se introdujo un nuevo tipo de vivienda urbana, eran casas basadas en las casas con patio de la arquitectura local, cuyo origen se remonta a la antigüedad. Estas simples estructuras de ladrillo

requerían menos sofisticación tecnológica y causaban menos alteración social que la ordenación en bloques, y más factibles para viviendas de bajo costo. Como estaba previsto que los residentes de Chimbote procedieran de regiones rurales montañosas, se incluyó un espacio en las casas para guardar animales. Giedion aludió posteriormente a estas casas como “formas transitorias entre el pasado y el futuro”, pero en su propia presentación del proyecto, Wiener y Sert, subrayan la estrecha relación con las costumbres locales.

En el Perú, gracias a sus costumbres que demandan necesidades arquitectónicas específicas, se ha desarrollado una arquitectura moderna con características tipológicas y funcionales propias de una determinada sociedad y lugar. Como factor importante de esta identidad en la arquitectura nacional –y quizás la más importante dentro del movimiento moderno, ya que se da por motivos de función y no de forma- es la distribución de las viviendas modernas desarrolladas a nivel nacional, la cual muestra espacios destinados al personal de servicio; aquellos espacios que pudieron ser excluidos en las viviendas modernas del primer mundo.

El área de servidumbre, a diferencia de los países desarrollados, es hasta la fecha un requerimiento indispensable para la proyección de viviendas en el Perú. Dentro de las clases media y alta de la sociedad peruana la existencia de personal de servicio en las viviendas es un hecho cotidiano que ha generado una

particularidad arquitectónica de nuestro medio. Hecho que demuestra una realidad económica nacional, donde la mano de obra sigue siendo muy barata, permitiendo el acceso a tener personal de servicio dentro de las viviendas, generando de esta manera soluciones funcionales propias de la arquitectura local.

Estas costumbres no serán ajenas en las obras elaborada por arquitectos nacionales en todo el país. El manejo funcional de las áreas de servicio estarán fuertemente relacionadas a las costumbres locales, encontrándose una similitud a los planteamientos de la casa patio propuesta por Sert para Chimbote.

La arquitectura moderna en el Perú contempla una interesante solución para las áreas de servicio en las viviendas unifamiliares, donde dota a estas áreas de un patio que servirá como distribución para los espacios destinados al personal de servicio. Comúnmente estas áreas de servicio tienen un acceso directo a la calle y otro que da a la cocina de la vivienda.

MATERIALES.- Es evidente que el uso de determinados materiales nacionales generan en una edificación un carácter local, sin embargo, es necesario destacar el uso del sillar en la ciudad de Arequipa. Este material es usado en sistemas estructurales mixtos y como revestimiento. Para efectos del estudio de la forma moderna en nuestra arquitectura nacional, el uso del

sillar como enchape -en comparación al mármol utilizado en destacadas obras modernas internacionales- otorga a la vivienda un carácter propio y diferente.

En la visita realizada a la ciudad de Arequipa se apreció la interesante aplicación del sillar en muchas de las edificaciones. La vivienda Vidaurrázaga en Cayma y el edificio comercial Gamesa, en el centro de la ciudad -ambos proyectados por el arquitecto Gonzalo Olivares- son ejemplos destacados donde se puede apreciar el sillar como revestimiento.

La rugosidad y la ausencia de color del sillar generan una visualización diferente de los planos que conforman las edificaciones modernas arequipeñas.



18.- Gonzalo Olivares R., Edificio Comercial GAMESA, Arequipa, 1962. (Vista Interior)

2.

# VIVIENDAS RECOPIADAS



Los pasos a seguir en el reconocimiento de viviendas unifamiliares modernas en cada una de las ciudades seleccionadas fueron los siguientes:

- Entrevistas a Arquitectos locales, conocedores del desarrollo de la arquitectura moderna en cada ciudad.
- Recorrido vehicular por las zonas que fueron urbanizadas en los años de investigación.
- Luego de identificar las viviendas unifamiliares modernas de interés en cada ciudad, se hacen las fotografías respectivas del exterior y son mostradas a los arquitectos entrevistados. Se identifica el nombre del arquitecto que diseñó la vivienda y luego se visitó al propietario actual para la recopilación correspondiente.

LIMA.- La ciudad cuenta con una prolifera producción de arquitectura moderna en el tema de vivienda unifamiliar. La revista El Arquitecto Peruano ha servido para tener una primera aproximación a la producción de arquitectura moderna en la ciudad de Lima. No obstante, la producción de viviendas unifamiliares en la ciudad de Lima (entre los años de 1950 y 1970) es numerosa. Los Distritos donde se han encontrado un gran número de viviendas unifamiliares inmersas en una forma moderna evidente y que cuentan con destacada calidad arquitectónica son: San Isidro, Miraflores, Magdalena, Jesús María, Surco y La Molina.

Las viviendas seleccionadas son las siguientes:

- Casa D'onofrio, M. Bianco – A. Córdova – C. Williams, 1950. (San Isidro).
- Casa Nycander, A. Baertl, 1957. (Miraflores).
- Casa Chávez, M. Rodrigo, 1958. (Surco).
- Casa Matos, A. Córdova – C. Williams, 1961. (San Isidro).
- Casa Zuzunaga, G. Rudolf, 1962. (Miraflores).
- Casa Cockburn, A. Baertl, 1968. (Surquillo).

A continuación se detalla un listado de Arquitectos que cuentan con proyectos modernos de gran calidad, los cuales tengo considerados para estudios posteriores:

Raúl Morey M., Ricardo Malachowski B., Eduardo Neira A., Manuel Villarán F., Julio García B., José García B., Luis Oyague Q., Walter Weberhofer Q., Carlos Ausejo R., Otto Polack R., Fernando de Osma E., Daniel Arana R., Javier Cayo C., Santiago Agurto C., Roberto Wakeham D., Carlos Arana H., Antenor Orrego S., Miguel Bao P., Luís Vásquez P., Mario Bianco Z., Teodoro Cron, Marcelo Elejalde V., Julio Haaker F., Luis Miro Quesada G. Enrique Seoane R., Julio Arce A., Miguel Forga Y.

AREQUIPA.- En la visita a la ciudad de Arequipa se registraron varias viviendas unifamiliares con una evidente Forma Moderna. Los lugares donde se han encontrado un gran número de viviendas unifamiliares

modernas son: Alto de Selva Alegre, Yanahuara, Cayma, Zona de Umacollo, Challapampa, entre otras.

Las viviendas seleccionadas son las siguientes:

- Casa Vidaurrázaga, G. Olivares, 1967.
- Casa Lucioni, G. Olivares, 1970<sup>24</sup>.

Otros arquitectos locales que forman parte del desarrollo moderno en la ciudad de Arequipa son:

- Alberto Aransaenz Murillo
- Luis Felipe Calle
- Carlos Maldonado Valz
- Pedro López de Romaña

EN TRUJILLO.- En esta ciudad se encontró que las viviendas unifamiliares modernas seleccionadas fueron proyectadas –en su totalidad- por el arquitecto Manuel Ángel Ganoza Plaza. Las urbanizaciones donde se encontraron estas viviendas unifamiliares modernas fueron: San Andrés, Primavera, California, La Merced y El Recreo.

Las viviendas seleccionadas para este estudio son las siguientes:

- Casa Cassinelli, Manuel Ángel Ganoza, 1963. (California)

- Casa Ganoza Birrel, Manuel Ángel Ganoza, 1965. (California)
- Casa Arellano, Manuel Ángel Ganoza, 1970. (San Andrés)

---

24- Es importante mencionar que la fecha de proyección y/o construcción de la vivienda Lucioni proyectada por el arquitecto Gonzalo Olivares es referencial, en los planos originales no existe un registro de la fecha. Sin embargo, se ha incluido en esta investigación por sus cualidades funcionales y formales, las cuales están estrechamente ligadas al tema de estudio.

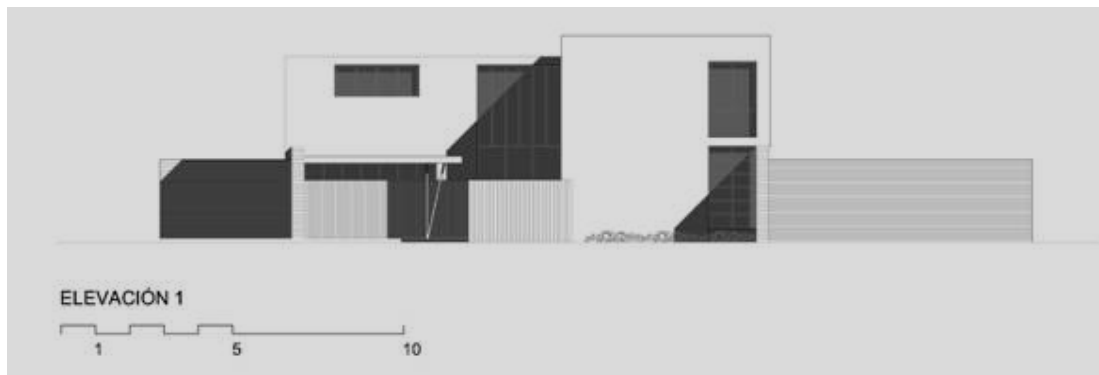
LIMA

BIANCO - CÓRDOVA - WILLIAMS

CASA D'ONOFRIO 1950  
San Isidro



19.- Vista Exterior de la vivienda D'onofrio.

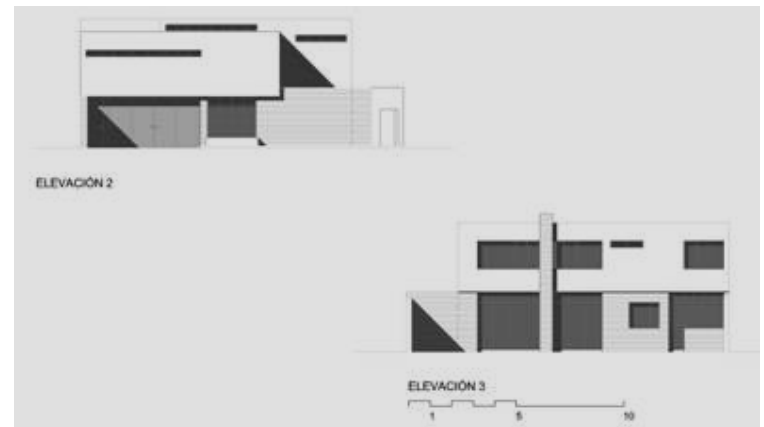
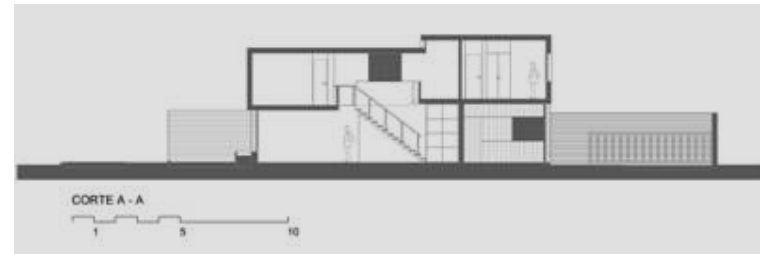




PRIMERA PLANTA



SEGUNDA PLANTA





20.- Vista desde el jardín interior



21.- Vista interior del hall de ingreso.

## CASA D'ONOFRIO

El proyecto se inserta en un lote de esquina, en el barrio residencial limeño de San Isidro, la casa asume sus frentes relacionándose con la calle mediante un plástico juego de muros y volúmenes que se apropian de los espacios exteriores y configuran el acceso. El patio interior limita con la calle a través de un muro bastante menos noble que los muros que configuran la planta baja (primer piso), desligándose formalmente de la volumetría.

La volumetría está compuesta por dos categorías que por momentos se superponen y en otros se combinan. La Planta baja está trabajada a partir de grandes muros que se extienden apropiándose de los retiros (Mies Van der Rohe), generando distintas situaciones de relación entre la casa y su entorno urbano. El mundo de abajo, que en este caso es el mundo social, se reconoce pétreo y murario y asume la interfase con la tierra, es el soporte de la planta alta (segundo piso) que está trabajada como la intersección de volúmenes blancos que se horadan para mirar al exterior. Esta apreciación volumétrica se confirma en la lectura de las plantas publicadas del proyecto.

El manejo formal de estos elementos compositivos no se limita a esta primera lectura, el volumen alto baja irrumpiendo en el orden de los muros para generar el espacio de ingreso, deja la inhibición de los pequeños vanos para abrirse en un gran ventanal que exhibe su interior pero que no se deja ver hasta estar dentro de lo

que podríamos definir como el primer espacio de la casa, que es el vestíbulo abierto generado por la suma de volúmenes y planos. Este es el sector "manierista" de la casa, donde los nobles muros de piedra y volúmenes blancos se combinan con ligeros muros revocados que un poco le quitan esa cierta altivez al edificio y le llevan a lo cotidiano del viandante.

Fuera del espacio de ingreso, la casa se relaciona con el exterior mediante acotadas aberturas, guardándose los grandes vanos para el patio interior, al que se abre la sala, comedor, cocina y dormitorios principales. Aquí se pierde esa preponderancia del muro sobre los agujeros, que aparecen, a mi juicio, sobredimensionados, perdiendo un poco el rigor compositivo que vemos en las otras fachadas. Las carpinterías son metálicas, mínimas, desapareciendo en el vano, acentuando la lectura de hueco sobre muro. En la foto que nos ha llegado de la fachada interior aparece una estructura de caña configurando un espacio de sombra, esta no está registrada en los planos publicados en la revista El Arquitecto Peruano, pero Córdova reconoce su autoría explicando el uso de materiales locales y configuraciones arquitectónicas propias de la costa peruana.

Considero importante destacar el cuidado en el detalle de la superposición de los muros de piedra con los volúmenes blancos. En la fachada del garaje lo blanco absorbe a la piedra superponiendo el plano de la fachada en el ámbito de la losa, en la fachada al patio interior lo blanco excede ligeramente al plano de la piedra para absorber las posibles diferencias generadas por las distintas texturas. En las plantas publicadas los

muros aparecen coplanares y de igual espesor, pero trabajando con las fotografías podemos afirmar que se modificó esta relación en pos de solucionar el encuentro de materiales. Los muros blancos están ligeramente volando sobre los de piedra, modificando la alineación de los muros estructurales.

Estructuralmente, si bien no nos han llegado planos de obra, podemos intuir por las plantas que debe ser una estructura de muros portantes con posibles columnas complementarias sobre todo en los voladizos antes mencionados. Es mixta en el volumen bajo del escritorio pues usan una columna metálica para apoyar la losa que solo se vincula al muro de cierre a través de la carpintería. Los techos son aparentemente losas planas de hormigón, con una posible pendiente mínima para las escasas lluvias limeñas, sin murete de borde debido a la intención de los proyectistas de evidenciar el ancho de la losa en algunas de las ventanas altas.

El juego de volúmenes que se exhibe en la fachada se disfruta también en el interior. El vestíbulo de doble altura distribuye a la zona de estar-comedor que es un par de peldaños (aproximadamente 30cm) más alta que el escritorio y garaje. Esta relación se mantiene en la planta alta, donde los dormitorios se destacan de los ambientes de servicio que están en el volumen bajo. Hay un patio de servicio que vincula el garaje con la cocina, y mediante una escalera, con la zona de servicio de la planta alta.

Me parece interesante el manejo de los ambientes en la planta baja, si bien no era novedad en el contexto internacional, en el local aún se usaban ambientes

físicamente separados y comunicados a través de puertas. En la casa D'onofrio se apuesta por ambientes que fluyen espacialmente y se separan sutilmente mediante muros, alturas y objetos. Como mencioné con anterioridad, Mies está a mi juicio muy presente en el manejo de esta planta. El estar se separa del comedor mediante la chimenea, y la transición del comedor a la cocina la hace el comedor de diario que aparece como un gran mueble abierto o cerrado según el deseo del usuario. La escalera, del vestíbulo, construida en madera, es manejada como un objeto escultórico, cuestionable si lo miramos solo con ojos utilitarios, pero hermosa como manejo de los materiales y el espacio.

La planta alta es más convencional, el vestíbulo dialoga espacialmente con el distribuidor de los dormitorios y con el escritorio. Me sorprende lo reducido de los baños para la dimensión del resto de ambientes, sucede lo mismo con los ambientes de servicio a comparación del gran patio y tendal.

*"Luego de la recopilación de la casa, me dejo sorprender una vez más por la vigencia del proyecto, por la lección de arquitectura que es estudiar estos edificios, por la trascendencia del Movimiento Moderno, que está poco a poco empezando a encontrarse temporalmente con nuestra sociedad".*

*Aldo Facho Dede*



ALFREDO BAERTL MONTORI

CASA NYCANDER 1957  
Miraflores



22.- Vista exterior de la vivienda Nycander.



23.- Vista exterior de la vivienda Nycander.

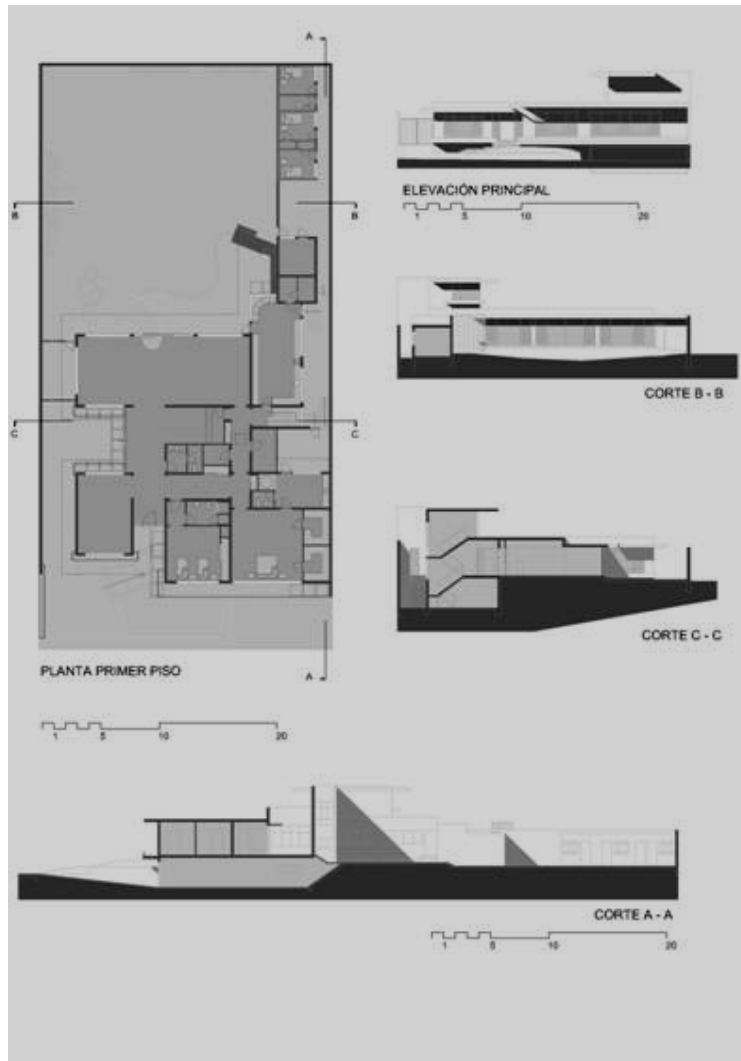




24.- Vista exterior del ingreso.



25.- Vista del detalle de los acabados del ingreso.



26.- Vista de la terraza interior de la vivienda.

27.- Vista de la terraza interior de la vivienda.





28.- Vista de la cocina.

## CASA NYCANDER

Influenciado por las obras de Frank Lloyd Wright, el arquitecto Baertl proyectó esta vivienda dotándola con todas las comodidades de la época. La Casa Nycander obtuvo el premio a mejor casa del año, en un concurso organizado por la municipalidad de Miraflores a inicios de la década de 1960; y para los años posteriores fue proyectada en las salas de cine de la ciudad, como parte de anuncios publicitarios de las tiendas de materiales constructivos y de acabados.

Dentro de un terreno regular de 1250 m<sup>2</sup> (25 m. de frente por 50 m.) y entre medianeras, la distribución espacial -en planta- se resuelve con una forma de "L", dividiendo el lote en 2 grandes jardines o espacios abiertos: el jardín de ingreso y el gran jardín posterior. La vivienda cuenta con 3 niveles: Un primer nivel en semisótano, donde está la cochera y los cuartos de máquinas; en la planta baja se encuentran las áreas sociales, los dormitorios y la zona de servicio y el estudio está ubicado en la segunda planta.

Las áreas de la vivienda están organizadas alrededor de pequeños patios que permiten ventilar e iluminar cómodamente los espacios de la casa, las circulaciones cuentan con una adecuada iluminación y ventilación cenital.

Todos los ambientes de la casa fueron diseñados a gusto del cliente, en términos de comodidad y

funcionalidad: La cocina cuenta con un ambiente contiguo subdividido en dos cámaras de refrigeración. En el semisótano y luego de las cocheras están los cuartos de máquinas, donde se encuentran los mecanismos que permiten enfriar estas cámaras de refrigeración en la cocina. Al lado de la sala colocó una pajarera, la cual contaba con un sistema de audio que permitía escuchar el canto de las aves en todos los ambientes interiores de la casa. En la terraza hay un espejo de agua, el cual pasa por debajo del piso de la sala. Dentro de la sala, se observa que una parte del piso es de vidrio, el cual permitía ver los peces que estaban en el espejo de agua. La iluminación artificial de los espacios sociales está colocada de manera indirecta, permitiendo una agradable iluminación.

El detalle en los acabados está finamente trabajado, los revestimientos de piedra fueron diseñados por el arquitecto Baertl y su amigo Pedro Roselló. Se observa el uso de madera, piedra y mármol para los revestimientos.

Como resultado de los estudios volumétricos, Baertl propone pintar con un color opaco el cielo raso de los volados.

Según palabras del arquitecto:

*“Lima es una ciudad que se caracteriza por tener un cielo nublado o gris durante la mayoría*

*de los días del año, es por este motivo que empecé a pintar el cielo raso de los volados, en busca de obtener un efecto que simulara a las sombras producidas por el sol y lograr un contraste volumétrico.*

*Posteriormente pintaré estas superficies de color azul, logrando el mismo efecto y añadiendo el color ausente del cielo limeño”.*

*Alfredo Baertl Montori.*

MIGUEL RODRIGO MAZURÉ

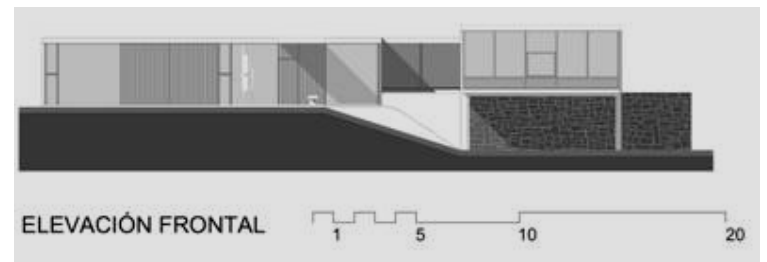
CASA CHÁVEZ 1958  
Urb. Casuarinas

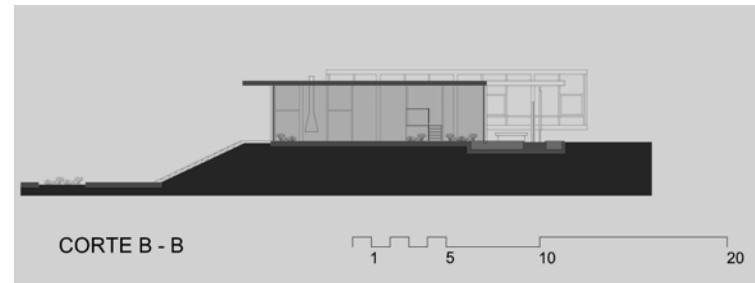
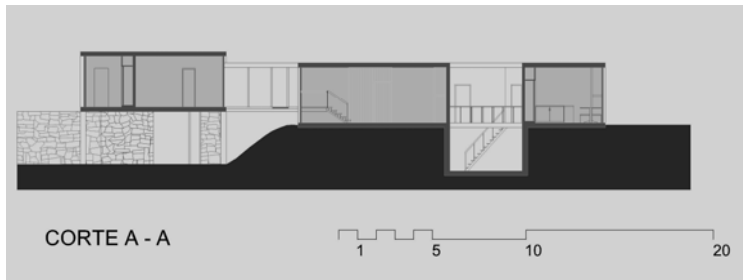
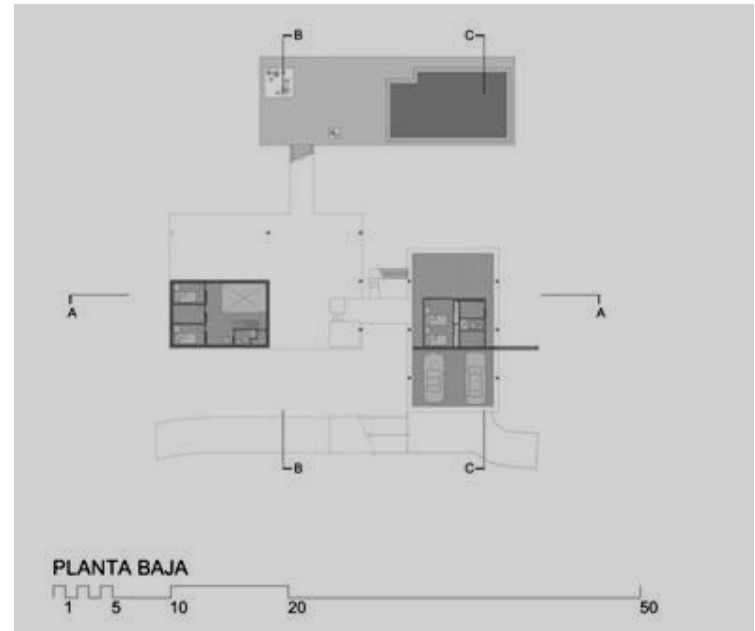


29.- Vista exterior de la vivienda Chávez.



29.- Vista exterior de la vivienda Chávez.



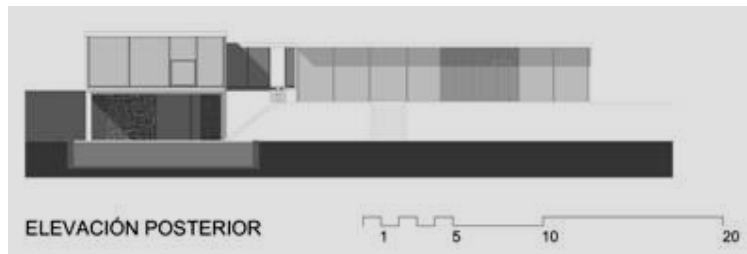




30.- Vista exterior de la vivienda Chávez.

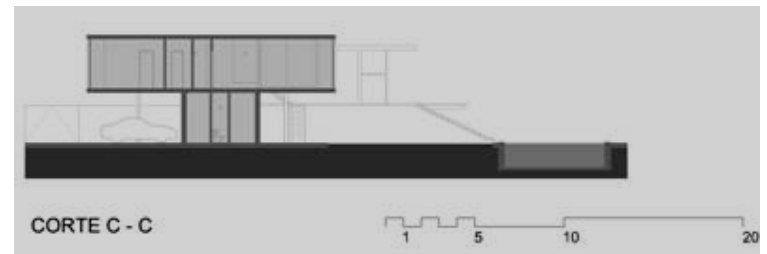


31.- Vista exterior de la vivienda Chávez.



ELEVACIÓN POSTERIOR

1 5 10 20



CORTE C - C

1 5 10 20





32.- Vista interior de la vivienda Chávez.



33.- Vista exterior de la vivienda Chávez.

## CASA CHÁVEZ

La casa Chávez<sup>25</sup> se inserta en el paisaje árido de las afueras de la ciudad de Lima de finales de la década del 50. Dentro de un planteamiento contundente de espacios traslúcidos, la arquitectura de la vivienda abraza la naturaleza para convertirla en elemento constituyente de su propuesta. La casa se compone principalmente de dos volúmenes netos y de un plano horizontal, entre los que se genera la tensión necesaria para definir una arquitectura que se incorpora al paisaje, haciéndola suya.

A finales de la década de los 50, Surco era uno de los pueblos que existía al extremo sureste de la ciudad de Lima. Este límite natural se definía por las primeras estribaciones de los Andes que llegan a la costa, convirtiéndose en una barrera geográfica para el desarrollo urbano del valle de Lima. Sin embargo, las laderas de los cerros a las afueras del pueblo comenzaron a considerarse como una nueva zona de desarrollo para la construcción de viviendas, transformando estas zonas áridas en los últimos terrenos que Lima anexaba a su expansión, creando un suburbio con ciertos visos de ciudad.

Dentro de estas nuevas urbanizaciones Casuarinas se presentó como una de las zonas anexadas a la estructura urbana que todavía ofrecía muchas características propias de la no-ciudad. En un

conjunto residencial donde todo está planeado en base al automóvil, donde los servicios se encuentran fuera de la urbanización y donde las viviendas están aisladas unas de otras, La casa Chávez se propone acoger a una familia que busca gozar del paisaje abierto y rocoso de la Lima suburbana. Establecer una estructura transparente en medio de un terreno agreste es un planteamiento que Rodrigo utiliza en varios de sus proyectos de vivienda para las nuevas zonas de desarrollo. El propósito de trabajar con el paisaje como componente ha marcado gran parte de su obra.

La casa Chávez se compone de dos volúmenes principales, conectados por un tercer cuerpo menor, que se asientan en el paisaje abierto, definiendo su propio territorio. El hecho de generar dos núcleos independientes, uno como zona de día (espacios públicos) y otro como zona de noche (espacios privados) conectados a través de un puente, es un recurso alejado de la tradición latinoamericana que tiende a agrupar los espacios de la vivienda alrededor de la cocina y del comedor. Sin embargo, a finales de la década de los 50, la cultura norte-americana influye notoriamente en la sociedad latinoamericana, a todos los niveles. La vivienda moderna sectorizada funciona perfectamente para la vida en la metrópolis.

---

25.- Descripción del arquitecto Sharif Kahatt para el libro: Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950 - 1965, Tercera Recopilación. Gramagraf, SCCL, Barcelona - 2006.

El planteamiento del proyecto se inscribe dentro de la tipología de vivienda binuclear, de la cual son ejemplares las casas de Marcel Breuer. El trabajo de Rodrigo Mazuré se vio influenciado también por la obra de Richard Neutra, F. L. Wright o Mies van der Rohe, entre otros arquitectos que visitaron América Latina por esos años y cuyas obras fueron difundidas intensamente por las revistas especializadas en todo el mundo.

Los volúmenes producen un perfil de componente horizontal. La estructura de hormigón se completa con un cerramiento vidriado, así, desde el interior, la vivienda invita a gozar del paisaje circundante, que se convierte de este modo en parte de ella. Ello es posible gracias a un uso hábil de los diferentes materiales: el vidrio y el hormigón, pero también la piedra, la madera y el metal, tanto dentro como en el entorno de la casa. Del mismo modo, el uso de la vegetación en el interior de la sala hace que la naturaleza artificial diluya las fronteras entre el interior y el exterior.

La división de las funciones en la concepción binuclear de la casa, vinculada a su orden volumétrico, determina muchas de las decisiones del diseño de la vivienda.

El volumen noroeste corresponde a la zona de día que acoge al salón de estar, el comedor y el bar. Entre estos ambientes se encuentra un pequeño espacio

intermedio, que alberga un espejo de agua. Este espacio, junto a las jardineras en el salón principal y en el vestíbulo, confirma la voluntad de incorporar la naturaleza al espacio interior. Este volumen descansa sobre un montículo. El pavimento se extiende en una plataforma de madera que prolonga el espacio intermedio entre la sala el comedor sobre el horizonte. En el extremo sur del volumen, una marquesina metálica de color negro indica el ingreso a la vivienda. El ingreso va acompañado, además, por un espejo de agua y una escultura de proporciones verticales que ofrece un contrapunto al perfil horizontal de la casa. La zona de servicio se encuentra en el sótano: los dormitorios y el baño del personal doméstico, un depósito y la lavandería se organizan alrededor de un patio de sección vertical que atraviesa el volumen principal y se abre al cielo aportando iluminación natural.

El volumen ubicado en el extremo sureste comprende la zona de noche, formada por los dormitorios y sus servicios. Este volumen, de menores dimensiones en planta que en anterior, pero de mayor altura, presenta una distribución clara de seis piezas que se organizan a lo largo de un pasadizo central. En el extremo norte, ocupando todo el frente del volumen y gozando de las mejores vistas, se ubica el dormitorio principal. Esta estancia, abierta hacia los tres frentes del paisaje, está conectada a un cuarto de baño propio y a un vestidor definido espacialmente por el mobiliario. En la parte central hacia el lado oeste se encuentra el segundo

dormitorio, y hacia el lado este, un cuarto de depósito. En la parte suroeste se encuentra el cuarto de juegos y en el extremo sureste el tercer dormitorio.

Dado que la casa tiene que salvar un cambio de alturas en el terreno de la zona de ingreso y el jardín posterior, debajo de los dormitorios aparece una base maciza revestida de piedra en su mayor parte, que reivindica la inserción de la casa en el paisaje rocoso y agreste. De este modo, el volumen ofrece una doble lectura: por el lado norte proyecta la apariencia de un pabellón ligero, sostenido por seis columnas laterales, mientras que por el lado sur el volumen se apoya en un basamento de roca que parece emerger del mismo terreno, dándole a la arquitectura vítrea y prismática una calidad tectónica originaria con respecto a su lugar.

Los dos volúmenes principales se articulan y conectan a través de un tercero a modo de puente. Desde aquí desciende una escalera que comunica el nivel principal con el nivel inferior del jardín, donde se ubica la piscina. Esta escalera tiene un primer tramo a base de losas de hormigón exentas, que en un segundo tramo se convierten en una pieza sólida embebida en el terreno.

La totalidad de la casa se ordena según una trama regular modulada. A través del uso de módulos, la fachada adquiere un ritmo vertical de perfiles de aluminio, que refiere los requerimientos del interior al

alternar paneles de vidrio con otros de madera. La estructura de hormigón, sólida y sombría, contrasta con amplios y ligeros paños de vidrio y madera.

El uso de filtros rebaja la intensidad de la luz y produce la penumbra necesaria para lograr la condición de refugio que requieren los espacios domésticos. El mobiliario es parte esencial del diseño de cada uno de los ambientes.

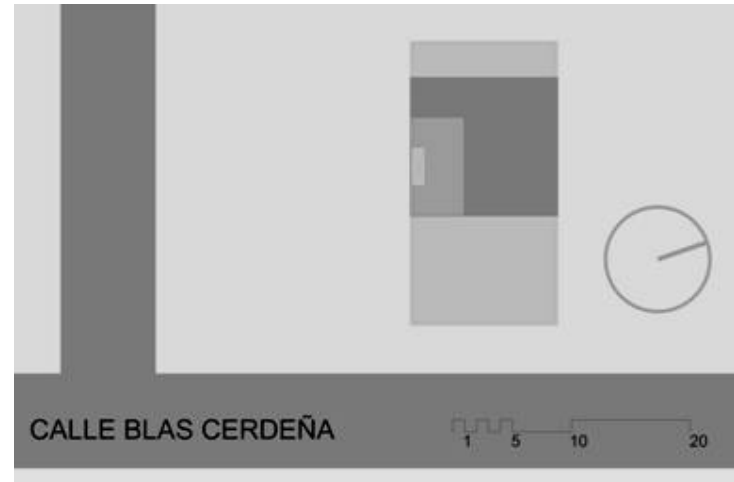
En resumen, el trabajo de Rodrigo en la casa Chávez, así como en muchas de sus obras de vivienda, se resuelve siempre con el menor número posible de elementos diferentes. Se mantiene constante el propósito de ingresar en el umbral del paisaje desnudo a través del interior del espacio construido y percibir la fusión de ambos: hacer del paisaje natural parte de la obra construida para la vida diaria del hombre.

A. CÓRDOVA Y C. WILLIAMS

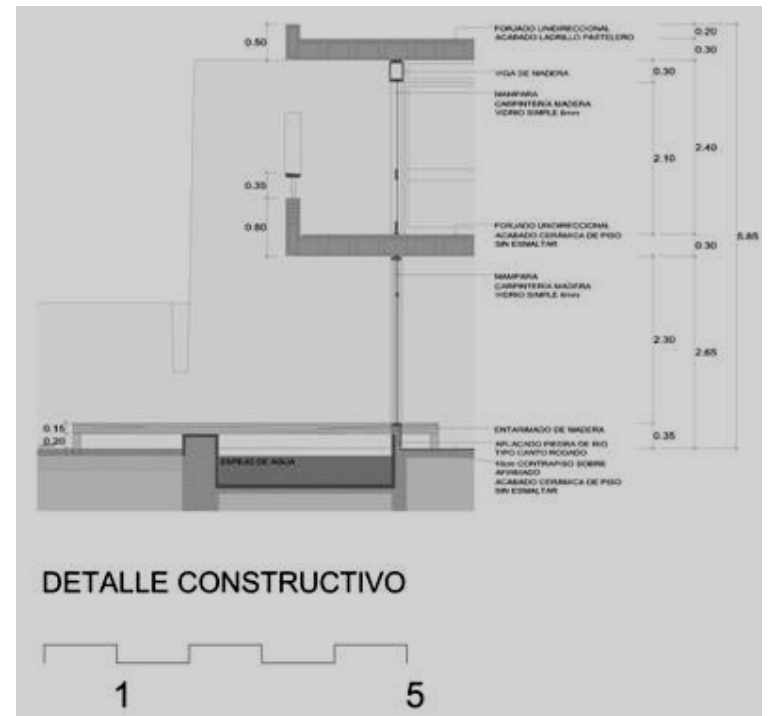
CASA MATOS 1961  
San Isidro



34.- Vista exterior de la vivienda Matos.



35 y 36.- Vista del ingreso.





37.- Vista del interior.



38.- Vista del interior.

## CASA MATOS

La casa Matos es un encargo de particular interés dentro de los proyectos de vivienda desarrollados por la sociedad Córdova – Williams. Está temporalmente ubicada entre los edificios de vivienda para la Fuerza Aérea del Perú (1960) y la sede en el Callao de la Escuela Naval del Perú; ambos premiados por la crítica nacional de entonces. El cliente es José Matos Mar, amigo de ambos y miembro de la ya disuelta Agrupación Espacio.

La parcela es relativamente pequeña, 12,5 x 24 ml, y está entre medianeras. Se plantea una casa de 257m<sup>2</sup> distribuida en dos plantas, que respira hacia el frente y ocupa el terreno en todo su ancho. El planteamiento estructural y constructivo es sencillo: forjado unidireccional y estructura mixta (pilares y muros de carga). Destaca la utilización de un pilar metálico (IPN), poco usual en el medio dado que no se fabrican inclusive en estos días.

La casa está diseñada en base a una modulación adecuada a las dimensiones del terreno, que se respeta en ambas plantas. En el proceso de re-dibujo de planos pude comprobar el cuidado y precisión en la ubicación de muros y tabiques.

El planteamiento es claro y se acusa tanto en las plantas como en la sección del proyecto. Se

pretende, en planta baja, una casa traslúcida en el sentido longitudinal del terreno, manejando grandes ambientes sub-divididos espacialmente por desniveles, muebles y tabiques semi-opacos. La zona donde se puede apreciar mejor esta intención es el estar-escritorio. En la zona de dormitorios (primera planta), se grafican los tabiques que separan los ambientes del distribuidor como ligeros, haciendo énfasis en la masa del forjado y muro posterior de cierre; en contraposición de la abertura total de la cara frontal, que permite proyectar los ambientes a la terraza.

El cuidado en la solución del proyecto llega a todos los niveles del mismo. Los cerramientos, carpinterías, escalera, muebles, y en general todos los componentes de la casa fueron diseñados por los arquitectos. Se van a manejar dos categorías de elementos: en madera los antes mencionados, y en blanco los estructurales (forjados y muros); enfatizando así la intención espacial y compositiva.



GEORGE RUDOLF

CASA ZUZUNAGA 1962  
Miraflores

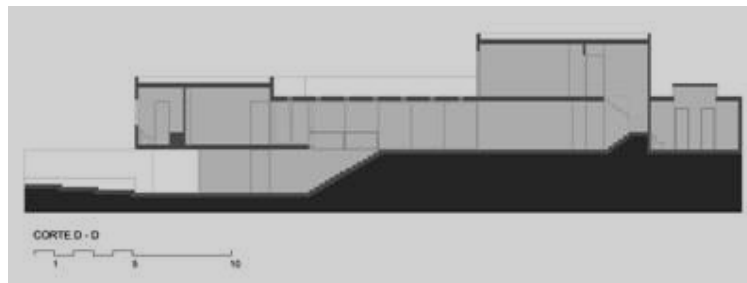


39 y 40.- Vista exterior.





41.- Vista exterior.





42.- Vista del ingreso principal



43.- Vista del ingreso principal.



44 y 45.- Vista desde el taller hacia la vivienda.



46.- Vista del patio central.



47.- Vista del patio central.

## CASA ZUZUNAGA

En un solar de 14 metros de frente por 40 metros de largo (560 m<sup>2</sup> de área), la solución funcional planteada por el arquitecto Rudolf para la vivienda del señor Zuzunaga es muy interesante y particular. El encargo arquitectónico debía contemplar dos zonas importantes: la zona de vivienda y la zona para un taller.

Mediante un patio central se soluciona hábilmente la distribución de la vivienda, separando la edificación en dos volúmenes de dos niveles cada uno: en el volumen de ingreso se encontraban las cocheras, el ingreso principal y en el segundo piso estaba el taller; en el volumen posterior estaba la zona de vivienda propiamente dicha. La vivienda esta levantada sobre el nivel de la calle, mientras que el volumen de ingreso está ubicado a unos 60 centímetros por debajo. Bajando unos peldaños desde la vereda está la puerta principal, luego el vestíbulo comunicado con las cocheras, inmediatamente después hay unas escaleras que suben un nivel y conducen a una galería que tiene como vista el patio central. Desde esta galería uno puede acceder, o bien a la vivienda o de lo contrario al taller. Esta galería de ingreso funciona como un hall separador entre la vivienda y el taller. En este nivel todos los cerramientos que dan al patio son de vidrio, logrando una transparencia que permite una buena relación visual desde los espacios

interiores. La transparencia se percibe desde que uno sube las escaleras de ingreso, hecho que permite un amplio dominio visual de la vivienda en general.

Al final del lote, detrás del volumen posterior está el patio de servicio. El patio de servicio y el patio central permiten que la vivienda cuente con una magnífica ventilación e iluminación. Los dormitorios de la vivienda se encuentran en el segundo piso del volumen posterior, logrando en estos espacios una adecuada intimidad dentro de la vivienda.

Por la conformación espacial percibida, la vivienda está soportada por estructuras metálicas y de concreto. Las estructuras metálicas se aprecian alrededor del patio central, hecho que permite una transparencia total desde los espacios a nivel del patio. Y en los interiores se aprecia el uso de estructuras de concreto armado.

Se aprecia un detalle exquisito en el diseño general de la vivienda, las uniones entre planos, superficies, vanos y la conformación volumétrica permite que la función esté solucionada en su totalidad. La composición de la fachada principal<sup>26</sup> (volumen correspondiente al taller) es sobria y austera, se observa un desfase volumétrico entre el primer y el segundo nivel, el segundo nivel está propuesto en voladizo sobre la zona de ingreso. En el segundo piso se aprecia una ventana corrida a lo largo de todo el volumen, esta ventana tiene como cerramiento exterior unas

persianas verticales que controlan la intimidad requerida en los espacios interiores del taller.

---

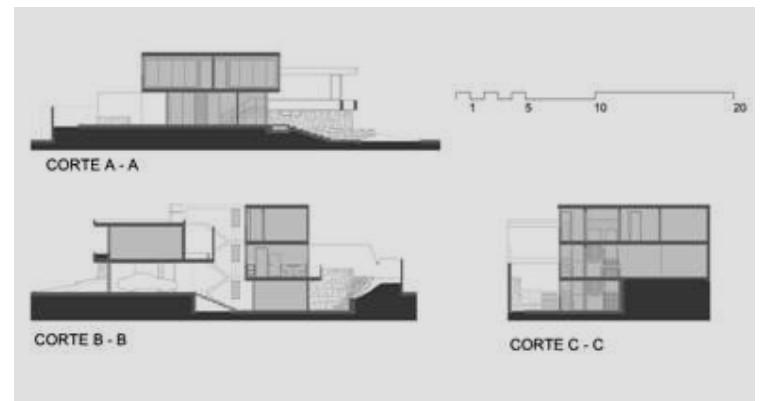
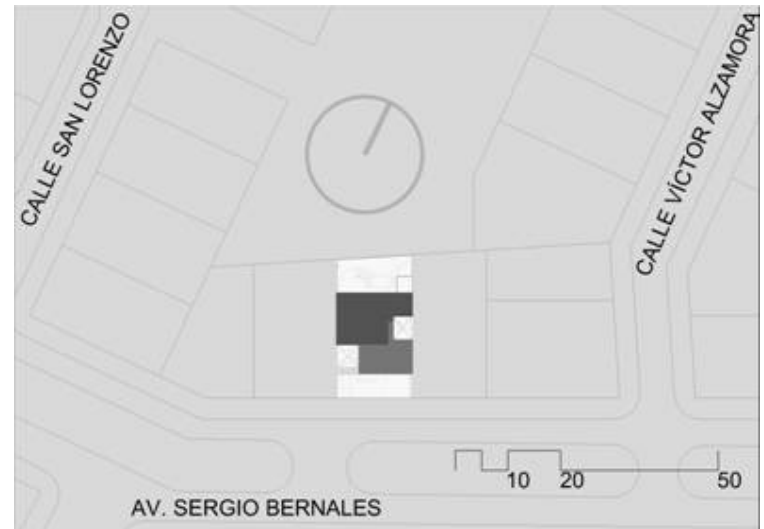
26.- En la actualidad toda la edificación que comprende esta vivienda cumple la función de oficinas, para lo cual se han cerrado con un muro las cocheras interiores, dejando sólo como estacionamiento la rampa vehicular de ingreso.

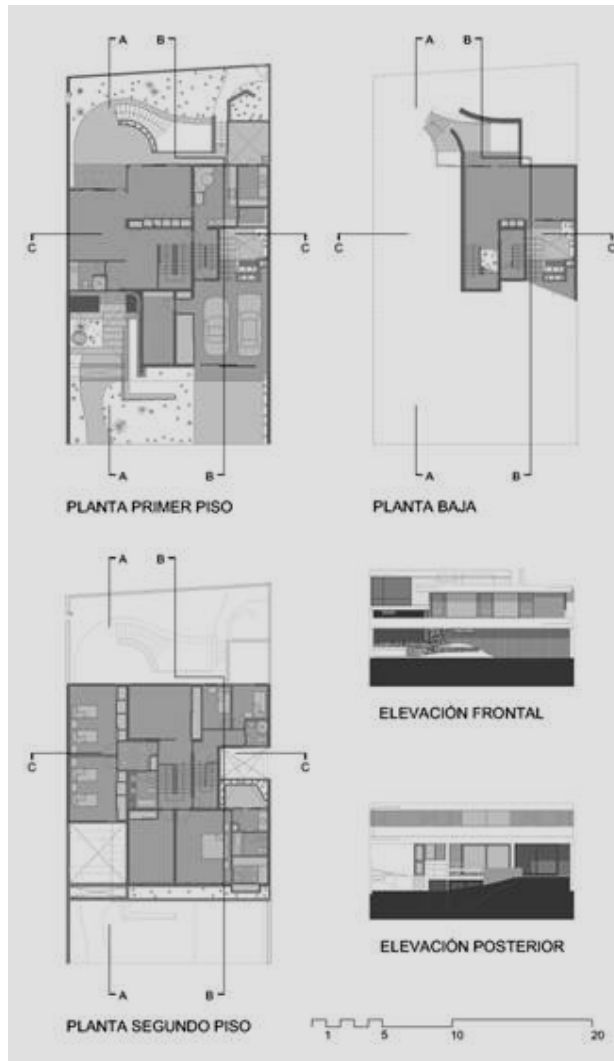
ALFREDO BAERTL MONTORI

CASA COCKBURN 1968  
Surquillo



48.- Vista exterior de la vivienda Cockburn.





49.- Vista del ingreso principal.





50.- Vista del jardín posterior.

## CASA COCKBURN

Dentro de la urbanización Barrio Médico -muy próxima a la exclusiva urbanización de la Aurora en el distrito de Miraflores- encontramos la avenida Sergio Bernales, donde destaca por sobre las demás viviendas la casa Cockburn que diseñara Alfredo Baertl, en sociedad con el arquitecto Juan Velasco, para finales del año de 1968.

Para finales de la década de 1960, la proyección de viviendas se había convertido en su especialidad. Tenía ya para esta época más de 80 viviendas construidas, todas ellas en las zonas más exclusivas de las ciudades de Lima, Piura y Chiclayo. Por lo tanto, la propuesta funcional para la casa Cockburn responde a un proceso de diseño ejercido por el arquitecto Baertl desde inicios de la década de 1950, donde el encargo lo obligaba a solucionar una vivienda exclusiva en un terreno de escasas dimensiones y entre medianeras.

La influencia formal de Frank Lloyd Wright ya era un hecho cotidiano en sus obras y para esta vivienda no haría una excepción. Sin embargo, la distribución de espacios dentro de la vivienda lo obligaría a desarrollar una solución particular y muy estrecha a las dimensiones que ofrecía el terreno versus los espacios requeridos por el cliente.

Los espacios de la casa Cockburn están distribuidos en desniveles alrededor de las escaleras principales y de

servicio, en un lote ligeramente irregular de 14,60 metros de frente por 27 metros de fondo (ver Corte B – B).

El ingreso estaba dividido en dos niveles: uno bajo el nivel de la calle que llevaba a las cocheras y al acceso de servicio; y el otro sobre el nivel de la calle que conducía al hall de ingreso y al área social de la vivienda.

Es muy interesante el desarrollo funcional en la planta baja, el bar –ubicado en el sótano- permite un paso al jardín posterior sin perder la vinculación con las escaleras principales y de servicio. El patio -a modo de ducto de iluminación y ventilación- y el jardín posterior le brindan al bar una buena iluminación e interesantes visuales al exterior.

En el primer nivel se encuentra el área social y la zona de servicio, los niveles superiores estarán destinados a los dormitorios, al cuarto de televisión y al cuarto de de costura.

Los pisos superiores se dividen por desniveles, en el primer descanso de la escalera principal se encuentra el dormitorio principal y el cuarto de costura. Ubicar el dormitorio principal en este desnivel les permite a los señores de la casa tener un control casi total de la vivienda sin perder la intimidad que se requiere.

Esta distribución en desniveles que muestra la casa Cockburn, es una versión mejorada que la casa que Baertl proyectó para él mismo en 1961.

La casa Cockburn se soporta sobre estructuras aporticadas de concreto armado, para los acabados combina el revestimiento de piedra con la madera. La jardinera de la fachada está revestida con terrazo y se puede observar la pintura azul pastel en la cielo raso de los aleros en los techos.

Otra vivienda diseñada por Baertl que podría citarse como antecedente de la casa Cockburn es la casa para el Sr. Luna en Chacarilla (1967). La distribución de esta vivienda también se da en desniveles y la fachada es muy similar, no obstante la distribución espacial no llega a ser tan lograda como en la casa Cockburn.

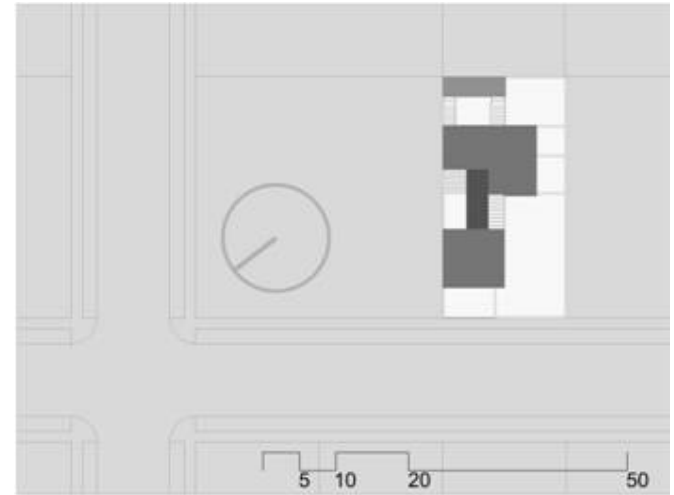


51.- Perspectiva de la vivienda Luna, proyectada por los arquitectos Alfredo Baertl y Juan Velasco en 1967.

AREQUIPA

GONZALO OLIVARES REY DE CASTRO

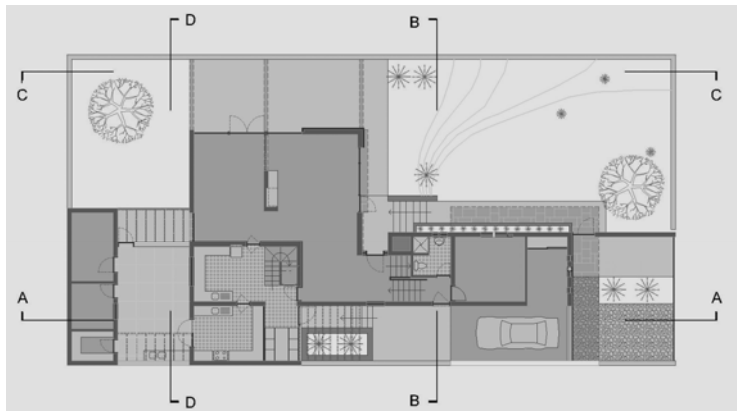
CASA VIDAURRÁZAGA 1967  
Cayma



52.- Vista del exterior de la vivienda Vidaurrazaga.



53.- Vista del ingreso principal y las cocheras.



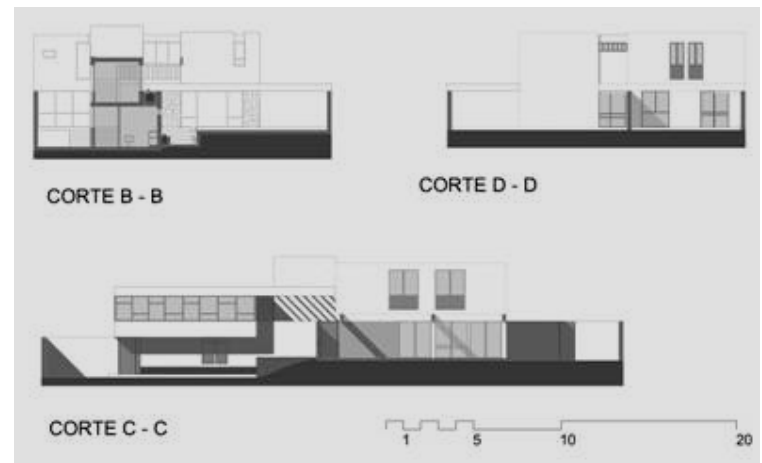
PLANTA PRIMER PISO



PLANTA SEGUNDO PISO



CORTE A - A



CORTE B - B

CORTE D - D

CORTE C - C



54.- Vista del jardin interior.



55.- Vista del acceso al interior de la vivienda.

56.- Detalle de encuentro de materiales.



## CASA VIDAURRÁZAGA

En la zona de Cayma, en las afueras del centro de la ciudad de Arequipa, el arquitecto Gonzalo Olivares proyectó la casa Vidaurrázaga en un lote entre medianeras con 17 m. de frente por 33 m. de fondo.

La propuesta del proyecto es ubicar los espacios a uno de los lados del lote, dejando así, un gran jardín que va desde el frente hasta el fondo del terreno.

El ingreso es controlado por una reja, que da acceso a un patio exterior previo al ingreso de la vivienda. Este patio exterior fue dimensionado inicialmente para que pudiera entrar un vehículo adicional al de la cochera, sin embargo, como se ve en las fotografías, ha sido acondicionado para que se estacionen hasta dos vehículos. En este patio se encuentran dos accesos a la vivienda. Uno es la puerta principal al lado derecho y el otro es el portón que lleva a las cocheras.

Cuando se ingresa por la puerta principal se encuentra con el jardín principal y un camino bajo un volado (de los dormitorios) que conduce al interior de la casa. La distribución se desarrolla en dos niveles, dejando el segundo para las habitaciones y el primero para la zona social y de servicio. En el semisótano está el baño de visitas (completo) y un escritorio que podría ser utilizado como dormitorio de huéspedes.

La casa cuenta con una escalera principal y otra de servicio, ubicadas casi a los extremos de la vivienda, las cuales a pesar de estar separadas se vuelven complementarias.

La estructura que soporta la casa esta hecha a base de columnas y vigas de concreto armado (sistema aporticado). Se puede observar un revestimiento de piedra en el primer nivel, el cual genera un aspecto de masa, mientras que para el segundo nivel se colocó un enchape de sillar logrando un aspecto más liviano -a modo de volumen- el cual está acentuado por la ventana corrida del volumen longitudinal que marca el ingreso (ver Corte C - C).

A pesar del ligero desorden modular de los vanos, la vivienda cuenta con una lograda distribución espacial y un interesante trabajo en los materiales empleados (piedra, madera, sillar y concreto). El desfase de los planos disgrega el efecto limpio de volumen; y por otro lado, el ubicar la zona social por encima del nivel del jardín desaprovecha la relación visual interior-exterior.

GONZALO OLIVARES REY DE CASTRO

CASA LUCIONI 1970  
Tingo

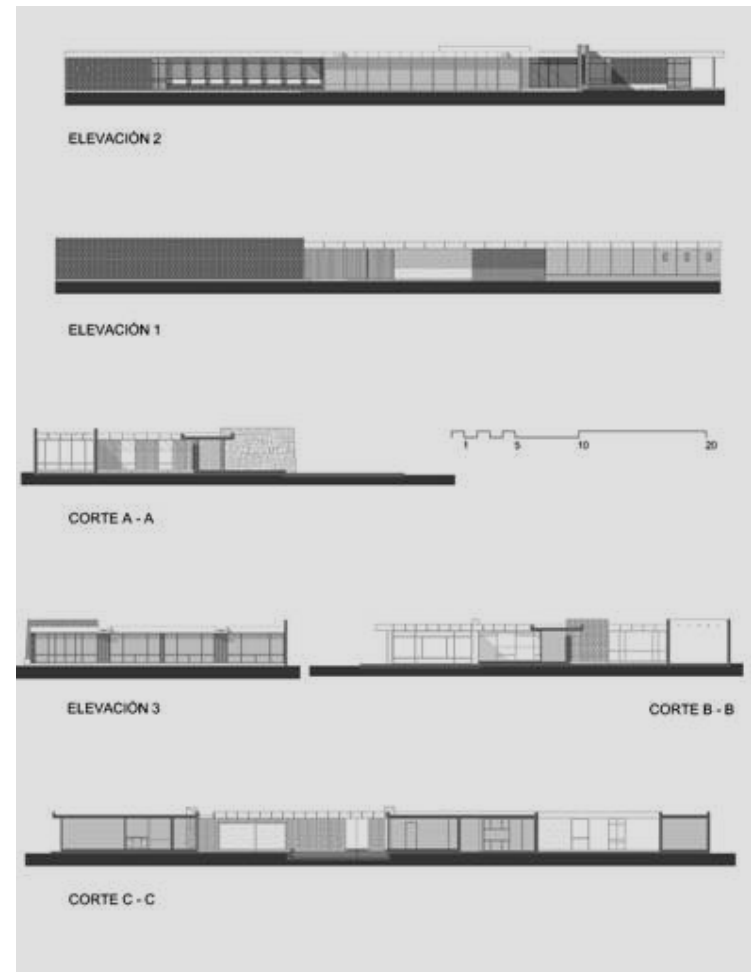


57.- Vista del acceso a la vivienda.



58.- Vista hacia la vivienda desde el jardín interior.







59.- Vista exterior hacia el área de servicio.

60.- Vista desde la terraza del área social hacia el acceso a los dormitorios.

61.- Vista exterior del área de dormitorios.





62.- Vista de la galería a los dormitorios.

## CASA LUCIONI

La casa Lucioni está ubicada en las afueras de la ciudad de Arequipa, en la zona de Tingo. El terreno tiene características rústicas y cuenta con más de 5,000 metros cuadrados de área, de los cuales, más de 1000 metros cuadrados conforman el área techada de la vivienda.

La vivienda se encuentra separada por un jardín-estanco en el ingreso que divide la zona social de la zona íntima. Al ingresar al interior de la vivienda uno se encuentra con un hall de distribución que lleva directamente a la sala y por medio de una galería transparente –a uno de los lados- a las habitaciones. La vivienda cuenta con un sótano donde está ubicado el bar, logrando disipar el sonido que pueda producirse en este ambiente social.

La zona de servicio se encuentra alrededor de un gran patio que colinda con las cocheras. La cocina de grandes dimensiones esta dividida por un muro, separando así la zona de cocinar del comedor de diario. Desde la cochera se puede acceder al patio de servicio, como al comedor de diario y al hall principal, complementando la fluidez y la función de toda la vivienda.

Tanto la distribución en planta, como la composición de las elevaciones cuentan con una exquisita modulación, logrando una agradable composición general de la vivienda. Las áreas sociales están rodeadas por superficies transparentes, mientras que la zona de habitaciones es controlada por muros de ladrillos caravista, dejando los vanos necesarios para una adecuada iluminación y ventilación, manteniendo de esta manera la intimidad requerida.

La vivienda es soportada por estructuras mixtas de acero, concreto armado y muros portantes. El techo de toda la casa cuenta con un ligero volado que unifica toda la edificación, está revestido con sillar y soportado por columnas cuadradas de acero pintadas de negro. En general se puede observar que las zonas de la vivienda cuentan con materiales que las diferencian entre sí, para la zona íntima se aprecian muros de ladrillo caravista y una maciza estructura de concreto, la zona social cuenta con cerramientos translúcidos (mamparas de vidrio templado), mientras que en la zona de servicio se aprecia el uso del concreto expuesto.

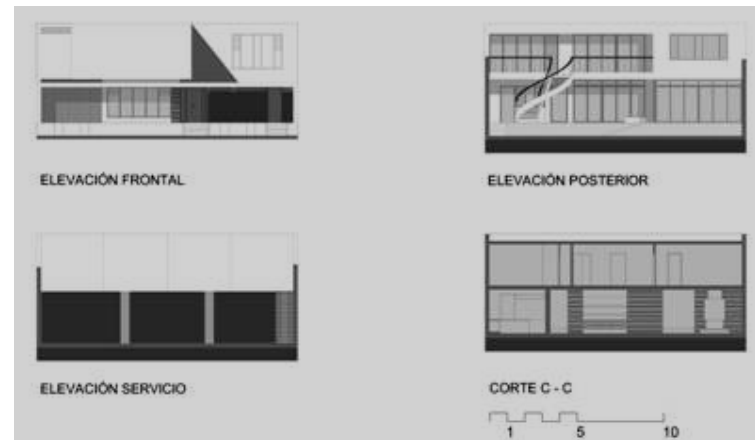
TRUJILLO

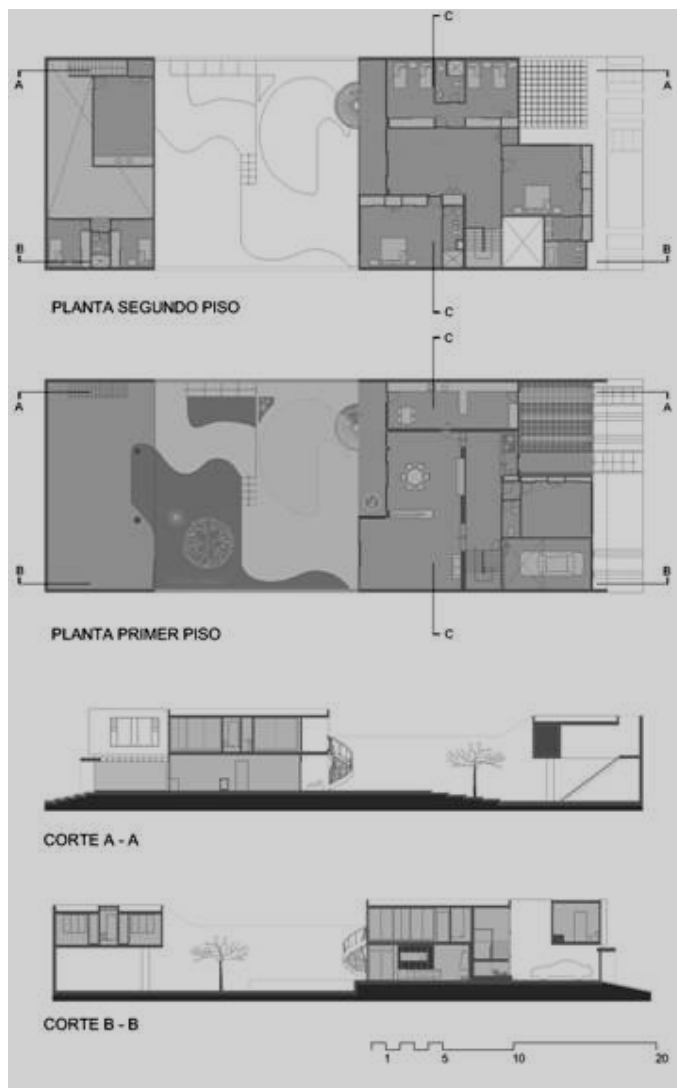
MANUEL ÁNGEL GANOZA PLAZA

CASA CASSINELLI 1963  
California



63.- Vista exterior en el año que fue construida la vivienda.





64.- Vista desde el jardín interior.



65.- Vista de la escalera y piscina en el patio - jardín interior.



66.- Vista interior del área social.



## CASA CASSINELLI

La casa Cassinelli es una de las primeras viviendas construida por Manuel Ángel Ganoza en la ciudad de Trujillo. Esta ubicada en la urbanización California en el distrito de Víctor Larco, en un terreno de 15 m. de frente por 42 m. de fondo.

Los espacios de la vivienda se encuentran divididos por un jardín central, el cual separa la zona de servicio de la vivienda en sí. La casa está distribuida en dos bloques de dos niveles: en el primer nivel del bloque principal se encuentran las áreas sociales y la cocina, mientras que en el segundo nivel está destinado para las habitaciones y el estar íntimo con un balcón que da a la terraza hacia el jardín central. En el primer nivel de bloque posterior está la zona de juegos y en el segundo nivel se encuentra la lavandería y los dormitorios de servicio.

El bloque principal está elevado 75 cm. con respecto a la cota de la calle, mientras que el bloque posterior se encuentra al nivel de la cota de la calle. Esta elevación del bloque principal permite a la vivienda una adecuada separación del nivel visual de la calle.

Está estructurada mediante un sistema aporricado, con columnas y vigas de concreto armado. Se utiliza la piedra como revestimiento de los muros del primer piso que dan al exterior, generando un primer nivel macizo

y un segundo nivel más liviano, hacia el interior todos los muros son tarrajeados con cemento y brinda mayor importancia a la transparencia y la relación visual interior-exterior.

La composición volumétrica del bloque principal es interesante, hacia la calle se controlan las visuales mediante vanos, mientras que hacia el jardín central se deja una total transparencia.

No obstante, se aprecia en la elevación exterior poca relación entre el primer piso y el volumen en el segundo nivel; el marco en "U" invertida que encuadra el primer piso, así como unifica el primer nivel, lo disocia del segundo.

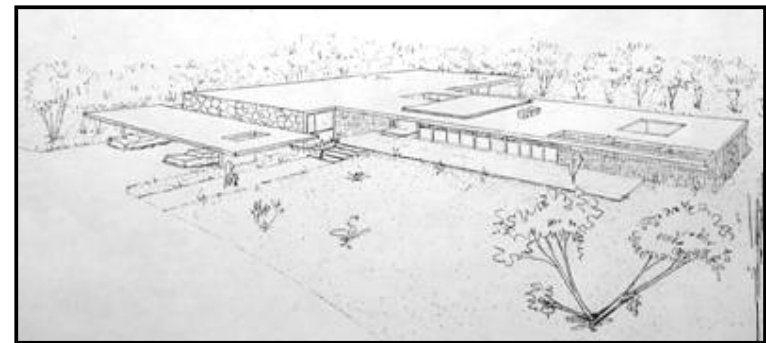
Por otro lado, colocar la lavandería tan separada de las habitaciones dificulta el correcto desenvolvimiento funcional de la vivienda.

MANUEL ÁNGEL GANOZA PLAZA

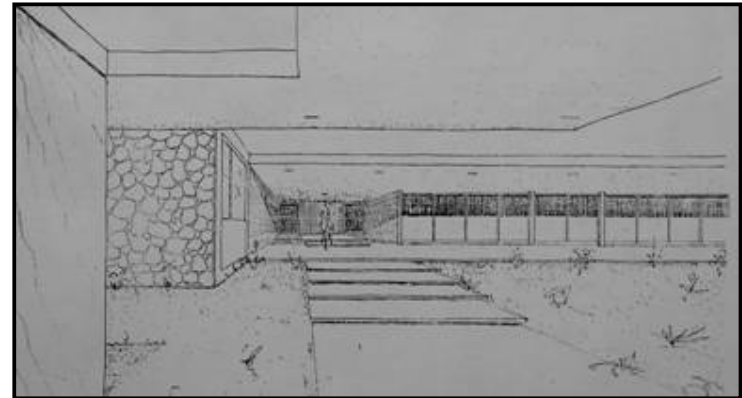
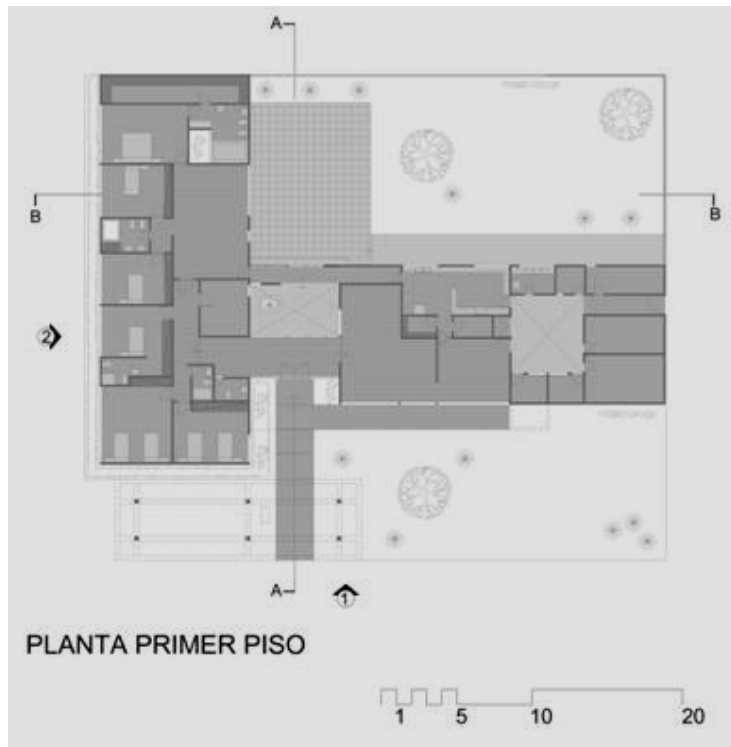
CASA GANOZA - BIRREL 1965  
California



67.- Vista exterior de la vivienda.



68.- Boceto elaborado por el arquitecto Manuel Ángel Ganoza para la construcción de la vivienda.



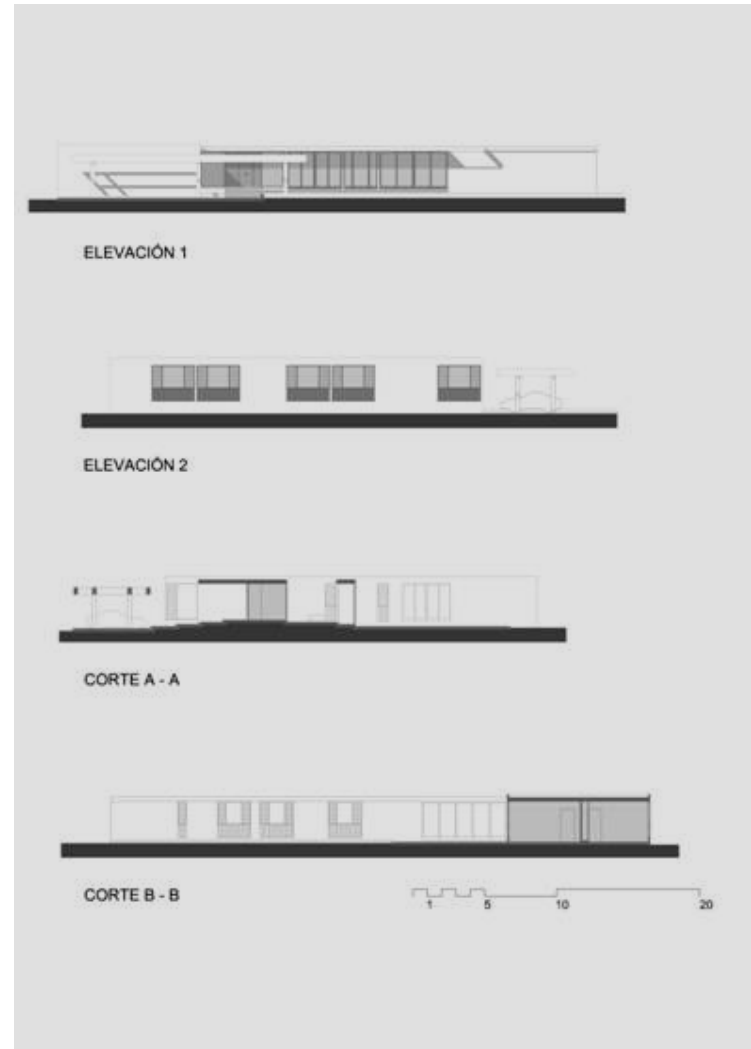
69.- Boceto del ingreso principal, elaborado por el arquitecto Manuel Ángel Ganoza.



70.- Vista del ingreso principal.



71.- Vista desde las cocheras del ingreso principal hacia las mamparas del área social.





72.- Vista de la terraza del área social, al fondo se ve el ingreso y el techo de las cocheras.



73.- Vista interior desde la sala hacia las mamparas que dan al jardín principal.

## CASA GANOZA - BIRREL

En un terreno de amplias dimensiones, ubicado en la urbanización California, se encuentra la casa Ganoza – Birrel. Esta vivienda se terminó de construir en el año de 1965 y es la más grande que diseñara Manuel Ángel Ganoza en la ciudad de Trujillo.

La vivienda cuenta con una distribución espacial en “L”, que a pesar de ser una casa de grandes dimensiones, el comedor principal resulta ligeramente pequeño para el adecuado funcionamiento de la vivienda. Esta vivienda está dividida en el ingreso por un patio de recibo que invoca al zaguán colonial (a solicitud del cliente). La acertada colocación de este patio permite separar las áreas sociales y de servicio de la zona íntima. La zona íntima o de dormitorios se resuelve alrededor del estar familiar y está conectada por una galería transparente con la cocina, permitiendo una adecuada funcionalidad entre los ambientes y una transparencia hacia el jardín posterior desde el ingreso principal.

El techo de la sala está ligeramente elevado, permitiendo diferenciar el espacio y posibilitando una adecuada iluminación artificial indirecta. La transparencia de la sala y el comedor es completa y orientada al jardín de ingreso, logrando una adecuada relación interior-exterior. A pesar de ser una casa de grandes dimensiones, el comedor principal

resulta ligeramente pequeño para el adecuado funcionamiento de la vivienda.

La carpintería en los vanos es de madera y está modulada de tal manera que evita la colocación de vidrios templados, hecho que significó un significativo ahorro económico<sup>27</sup> en la construcción.

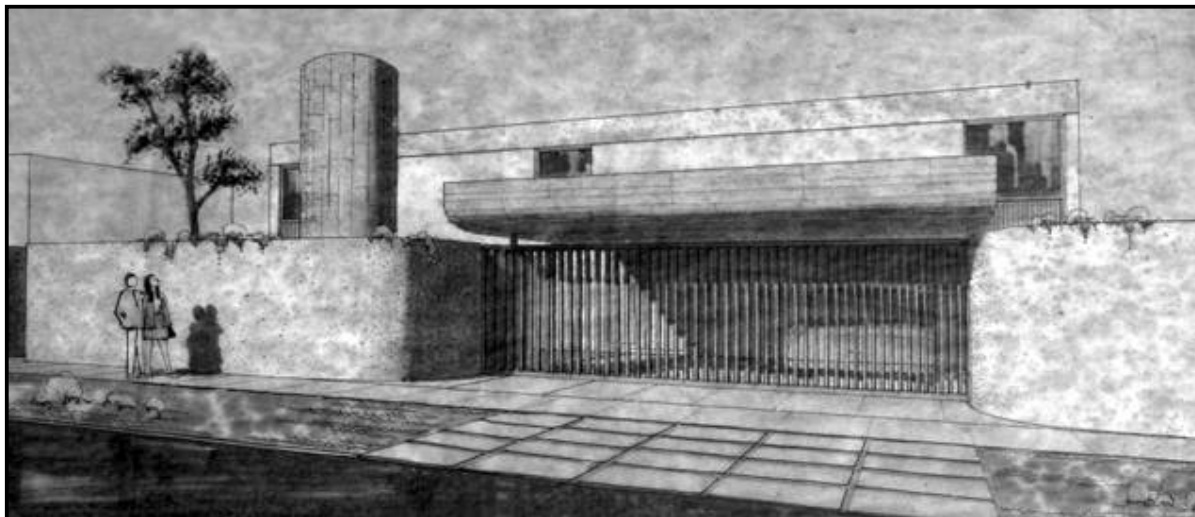
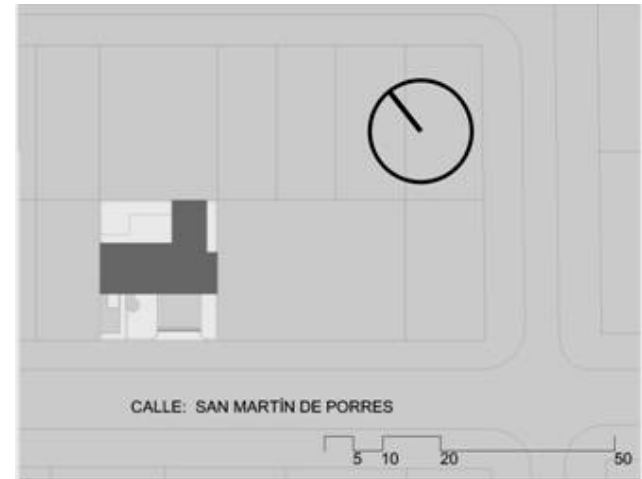
La vivienda esta soportada por estructuras de concreto armado, usándose en varios de los ambientes vigas invertidas para lograr un cielo raso continuo en toda la vivienda. El acabado interior es preciso y limpio, se usó la madera y la laja para los pisos.

---

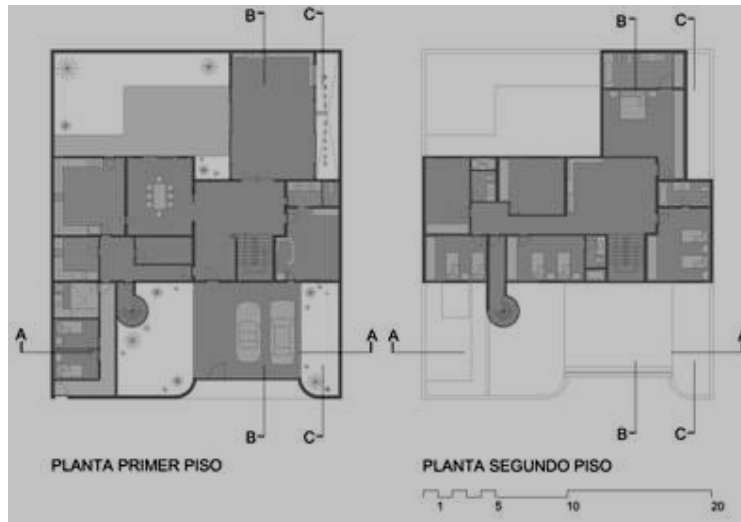
27.- Los vidrios templados no se producían en el Perú y se tenían que importar de Bélgica, hecho que encarecía significativamente los gastos que demandaba la construcción de la vivienda.

MANUEL ÁNGEL GANOZA PLAZA

CASA ARELLANO 1970  
San Andrés



74.- Perspectiva de la fachada principal hacia la calle.



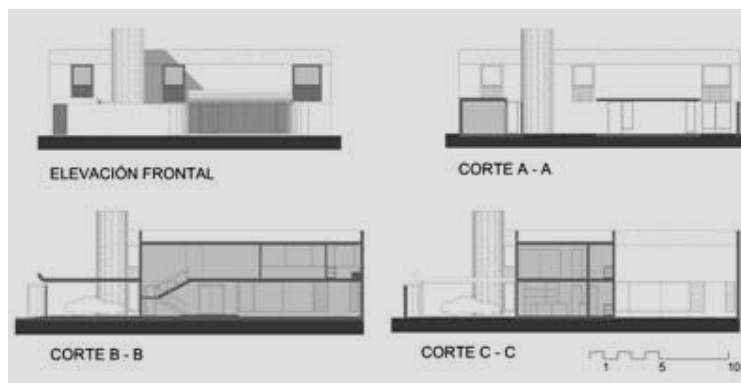
## CASA ARELLANO

La casa Arellano se construyó hacia el año de 1970, en un lote entre medianeras de 24 m. de frente por 20 m. de fondo, y está ubicada en la urbanización San Andrés, en los alrededores próximos al centro de la ciudad de Trujillo.

La vivienda se divide en dos niveles, en el primer piso se encuentran las áreas sociales y de servicio y en el segundo las habitaciones y el estar íntimo.

Para la casa Arellano, Manuel Ángel Ganoza ensaya una volumetría distinta a las practicadas con anterioridad, la cual sería reconocida e imitada por los constructores trujillanos de la época.

El arquitecto Ganoza afirma estar influenciado por la obra de arquitectos como Mies van der Rohe, Richard Neutra y Frank Lloyd Wright, sin embargo, el uso del concreto expuesto y las formas curvas y libres que se aprecian en la casa Arellano acusan una clara influencia de la obra de Le Corbusier.



En esta vivienda, a diferencia de las anteriores, se observa un interés formal por encima de la función, este hecho generó la proyección de áreas no muy precisas ni rigurosas funcionalmente, sin embargo la expresión formal pertenece a lo que se ha llamado: "El Estilo Internacional".



3.

CONCLUSIONES

El estudio desarrollado de las viviendas unifamiliares - expuestas en este documento- permite aproximarnos al desarrollo de una forma nueva y diferente de hacer arquitectura en el Perú. Las viviendas analizadas evidencian soluciones arquitectónicas particulares, en cada caso, observándose una clara influencia internacional en nuestra producción arquitectónica mediante una hábil adecuación a nuestras condiciones sociales, económicas y tecnológicas.

De esta manera se concluye que la Forma Moderna en la Vivienda Unifamiliar Peruana construida entre 1950 y 1970 estará estrechamente ligada e influenciada por la producción arquitectónica desarrollada por reconocidos arquitectos internacionales de la época. Destacando como principales influencias formales, las obras de arquitectos como: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Richard Neutra, Alvar Aalto y Walter Gropius.

No obstante, se han identificado una serie de particularidades locales que permiten una clasificación de la producción arquitectónica en la vivienda unifamiliar:

- LA VARIEDAD Y LA INDIVIDUALIDAD EN LA INFLUENCIA INTERNACIONAL

- LA ADECUACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA AL PERÚ
- LAS COSTUMBRES LOCALES QUE DEMANDAN UNA FUNCIÓN PARTICULAR

#### LA VARIEDAD Y LA INDIVIDUALIDAD EN LA INFLUENCIA INTERNACIONAL

Resulta muy evidente apreciar la influencia de las obras de arquitectos internacionales en nuestras viviendas unifamiliares modernas, sin embargo la mezcla de estas influencias nos permiten lograr una rica diversidad de propuestas formales y la posibilidad de enriquecer el desarrollo de la arquitectura moderna a nivel mundial.

Hay una clara diferencia en la producción arquitectónica desarrollada por nuestros arquitectos modernos, hay quienes ensayarán en una sola vivienda formas arquitectónicas influenciadas por más de una obra de diversos arquitectos internacionales, mientras que otros identificarán una sola tendencia formal para la proyección de sus viviendas unifamiliares, logrando individualidad en sus proyectos.

De las viviendas estudiadas, la obra del arquitecto Alfredo Baertl Montori refleja una consistente individualidad. Su producción arquitectónica estará

asiduamente influenciada por las obras de Frank Lloyd Wright, llegando a establecer un patrón formal y único para la proyección de sus viviendas unifamiliares. En el caso de Baertl, los aleros, las jardineras en volado y las soluciones funcionales en desniveles evidencian una individualidad del resto de arquitectos modernos del medio.

#### LA ADECUACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA AL PERÚ

Para producir arquitectura moderna en nuestras ciudades se ha tenido que adecuar el proceso constructivo (utilizado en países desarrollados) a nuestras condiciones locales. Los sistemas constructivos han sido adecuados a nuestra economía y tecnología, por lo que se puede apreciar el uso exhaustivo de las vigas chatas o vigas invertidas para lograr la continuidad espacial de los ambientes que conforman las viviendas.

La estandarización de materiales y elementos constructivos que forman parte de la vivienda resultaba más costoso en nuestro país y en muchos de los casos las soluciones particulares “no estandarizadas” reflejan nuestra realidad tecnológica, social y económica.

El uso del vidrio templado encarecía significativamente la construcción de la vivienda unifamiliar y por ello se recurría a una solución que

contemplara una carpintería de madera y permitiera el uso de vidrios de menor dimensión.

Los sismos experimentados van a disminuir la proyección con perfilería metálica y las propuestas que incluían grandes volados, buscando así soluciones estructurales con sistemas mixtos, destacando el sistema aporticado y las placas de concreto armado.

#### LAS COSTUMBRES LOCALES QUE DEMANDAN UNA FUNCIÓN PARTICULAR

En relación a nuestras costumbres y realidades culturales, tanto peruanas como latinoamericanas, podemos apreciar una clara identidad que nos diferencia de la producción arquitectónica desarrollada en los países donde se gestó la arquitectura moderna.

Mientras que en Estados Unidos se vivía el suceso de las Case Study Houses<sup>28</sup> y las propuestas de unir la cocina con el comedor, en el Perú la cocina tenía que

---

28.- El programa de viviendas Case Study Houses, iniciado en 1945 por la revista Arts & Architecture de Los Ángeles, se considera, aún en la actualidad, unas de las contribuciones más significativas realizadas por EE UU a la arquitectura de mediados del siglo XX. Los 36 proyectos, concebidos como prototipos de construcción rentable, modernos y experimentales, ejemplifican las aspiraciones de toda una generación de arquitectos modernos que, durante los prósperos años de posguerra, participaron en el auge de la construcción estadounidense. Elizabeth A. T. Smith (2006). Case Study Houses 1945 – 1966, El impulso californiano. Taschen.

mantenerse separada. La cocción de alimentos y los olores producidos tenían que controlarse, para lo cual una inminente separación espacial de estos ambientes resulta obligatoria.

En el Perú, la implementación del área de servicio en las viviendas unifamiliares es ineludible, no es concebible desarrollar una vivienda sin área de servicio. Por ende podría afirmarse que: una vivienda unifamiliar que no cuente con área de servicio no podría estar contemplada para la realidad peruana.

4.

REFLEXIONES

Los escritos que se ensayan a continuación, corresponden a una serie de reflexiones que he ido recopilando a lo largo de estos últimos años en relación a la arquitectura moderna y su desarrollo, tanto a nivel internacional como nacional.

#### INGRESO DE LA ARQUITECTURA MODERNA AL PERÚ

El Perú es un país que se caracteriza, en estos últimos 5 siglos, por la explotación de sus grandes riquezas geográficas beneficiando, en su mayoría, intereses ajenos al país y su desarrollo. Este hecho ha generado una evolución diferente, peculiar y distante a la de los países desarrollados donde se originó la arquitectura moderna. Por citar un ejemplo relacionado a este tema, la primera facultad de arquitectura del Perú se creó en 1955, en la Escuela de Ingenieros (Actualmente Universidad Nacional de Ingeniería UNI).

Resulta ineludible tener en cuenta que para la producción de arquitectura moderna en el Perú, fue indispensable el trabajo desarrollado por los alumnos y profesores que participaron en la reforma estudiantil, hacia 1944, en la Escuela de Ingenieros.

La formación de la Agrupación Espacio también es imprescindible para el ingreso de la arquitectura moderna a nuestro país. El manifiesto, en mayo de 1947, de esta agrupación evidencia un claro reconocimiento de los principios que rigen al

Movimiento Moderno y un fiel seguimiento de una arquitectura que había evolucionado, dejando de lado todo tipo de reminiscencia histórica o estilística y concretamente creada para el progreso del ser humano.

A pesar de un ingreso tardío de la Arquitectura Moderna al Perú, es reconfortante estudiar y admirar el trabajo desarrollado por los arquitectos modernos que forman parte de nuestra evolución arquitectónica nacional.

Entre 1950 y 1970, se desarrolla una prolifera producción de arquitectura moderna en las ciudades visitadas para esta investigación, destacando en número la ciudad de Lima. Resultando necesario, para nuestra profesión, estudiar y recopilar estas obras que forman parte de nuestra historia y que se encuentran en constante peligro de ser alteradas o demolidas en un futuro cercano.

#### DE LA FORMA MODERNA EN LAS VIVIENDAS UNIFAMILIARES PERUANAS

El resultado formal de las viviendas analizadas va más allá de un simple reconocimiento de influencias arquitectónicas internacionales. Para hablar de la forma moderna, materializada en la arquitectura, hay que tener muy claro que el resultado formal es consecuencia de una sabia composición de

materiales dispuestos a lograr la mejor funcionalidad de los espacios destinados a servir al desenvolvimiento del ser humano. No existe mayor concepto para proyectar una vivienda unifamiliar que el de lograr desarrollar a cabalidad la función de habitar, en un lugar con determinadas características sociales, económicas, geográficas y culturales. Todo posible concepto adicional al anterior queda relegado a un segundo -y casi superfluo-plano.

En una de las entrevistas realizadas al arquitecto Alfredo Baertl Montori, le pregunté: ¿En que momento, usted considera que la forma de la vivienda que ha proyectado está completa o terminada? A lo que me respondió: considero que la forma de mis viviendas está terminada, cuando la función lograda es perfecta.

#### LA VIGENCIA ACTUAL DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Sólo es cuestión de dar un repaso al desarrollo de la arquitectura moderna para entender que esta manera de hacer arquitectura no podría dejar de estar vigente. Los principios del movimiento moderno perfeccionaron y optimizaron la proyección arquitectónica, estableciendo la función y el material como elementos que regulan el resultado formal. La arquitectura moderna es carente de un resultado formal definitivo, pero sí son definitivos los principios que la sustentan.

Si entendemos que los principios que rigen la proyección arquitectónica moderna son: Universalidad, Economía, Precisión y Rigurosidad, se puede apreciar que este hecho aborda todo en cuanto al desarrollo de nuestra profesión se refiere. Si en la actualidad encontramos nuevos enfoques para la proyección arquitectónica como *"la sostenibilidad"* -por citar alguna de ellas-, esta no excluye los principios citados a inicio de este párrafo, podría afirmarse que la sostenibilidad es inherente a los principios del movimiento moderno. Por consiguiente es viable incorporar este enfoque en una proyección moderna y actual.

Por otro lado, es evidente que la postmodernidad experimentada a finales de la década de 1960 difiere con la Forma Moderna. Como ya lo han descrito, para las nuevas generaciones deja de ser motivador el hacer formas regulares e inicialmente recurren al historicismo y la complejidad formal. A partir de la década de 1980 (aproximadamente), la proyección incurrirá en fundamentos conceptuales que sustentarían las formas de la producción arquitectónica que se ensayaba. Para la década de 1990 se dará inicio a las "tendencias" y las propuestas formales arquitectónicas fluirán en un limbo de posibilidades poco sustentadas, respondiendo -casi en su totalidad- a criterios personales del autor de cada obra. Estos sucesos evidencian la necesidad humana de querer sobresalir y diferenciarse del resto en el ámbito profesional.

La Arquitectura Moderna, en cambio, excluye el resultado formal como finalidad de un proyecto, evidenciando la forma como una consecuencia necesaria de la función y procurando la mayor flexibilidad espacial posible.

Para cerrar este acápite relacionado a la vigencia de la arquitectura moderna, es necesario tener en cuenta que los principios modernos que rigen la proyección arquitectónica han logrado, a lo largo del tiempo, que la forma resultante obtenida haya sido considerada atemporal.

#### LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN EL PERÚ

El postmodernismo ha desgastado consigo una serie de planteamientos para la proyección arquitectónica que han ido *"pasando de moda"* y que han dejado secuelas en la enseñanza actual de la arquitectura.

En la mayoría de facultades de arquitectura en las diferentes universidades peruanas, la forma como representación de un concepto o idea es lo que rige el diseño de un proyecto arquitectónico. Este hecho suele confundir al alumno y lo induce a elaborar una suerte de conceptos que le permitan aproximarse a una *"inspiración inicial"* para la proyección formal de sus trabajos académicos. Esta manera de orientar al alumno a una proyección arquitectónica conceptual, arroja como producción arquitectónica –la mayoría

de las veces- formas escultóricas irrisorias y poco coherentes con el material y la función para la cual es concebida dicha edificación.

Para graficar la enseñanza actual, a continuación detallo una relación de términos que se emplean para sustentar un diseño arquitectónico: Idea y/o Concepto, Metáfora, Efímero, Etéreo, Sensorial (referido a las sensaciones emocionales), Poético, Piel, entre otros. Estos son algunos de los términos que se emplean para explicar la proyección arquitectónica y el sustento de la forma obtenida. Calificándose la producción en relación a si el resultado formal se aproxima a la idea o concepto inicial, quedando en un segundo plano el sistema constructivo y la función del proyecto. La utilización de estos términos "facilita" el sustento de la forma obtenida y el procedimiento proyectual empleado. No obstante, se observa poca relación y hasta un mal uso de los términos empleados en relación a nuestra profesión.

Todo lo indicado líneas arriba evidencia la búsqueda de resultados formales novedosos e interesantes. Esta necesidad de búsquedas formales se origina en el inicio de la postmodernidad, creyéndose fielmente – con el pasar de los años- que el arquitecto es un artista que debe destacar como tal y buscar en todo momento la originalidad formal a fin de encontrar una "novedosa arquitectura".

La arquitectura no debería desarrollarse con el trivial fin de conseguir aplausos y reconocimientos



temporales. La arquitectura no es obra de una persona, como podría suceder en el arte pictórico, musical, escultórico, literario, etcétera. La arquitectura contempla usuarios, funciones, lugares, tecnologías, culturas; en esencia contempla la firme misión de ofrecer soluciones para el desarrollo de las necesidades humanas en general. Sin embargo, el desenvolvimiento formal de la arquitectura podría ser considerada infinita; pero no por ello imprecisa.

#### LA ARQUITECTURA EN RELACIÓN AL CONTEXTO SOCIAL PERUANO

Reflexionar sobre el contexto social y el desarrollo de la arquitectura en nuestro país es un tema complejo, los diversos puntos de vista y la subjetividad que conlleva podría distorsionar la objetividad del entendimiento de nuestra sociedad en relación a su desenvolvimiento en un contexto arquitectónico.

Es por ello que recurriré a sucesos –un tanto anecdóticos- vividos en determinados momentos de la evolución arquitectónica nacional (durante la segunda mitad del siglo XX). Estos sucesos pretenden aproximarnos a un contexto social peruano y su relación con la evolución de nuestra arquitectura.

Para los primeros años de la década de 1950, la sociedad peruana aun no estaba lista para el desarrollo de la arquitectura moderna. Las primeras

viviendas modernas construidas en la ciudad de Lima fueron irónicamente incomprendidas por los ciudadanos.

El arquitecto Javier Cayo, en una entrevista realizada en el año 2004, me comentaba que una de sus primeras viviendas modernas construidas en San Isidro, alrededor del año de 1950 e influenciada por la obra de Mies van der Rohe, fue motivo de queja por parte del alcalde del distrito. El alcalde solicitó al arquitecto demoler la vivienda, ya que esta no armonizaba con el estilo neocolonial que caracterizaba al distrito. Evidentemente la vivienda no llegó a ser destruida, según el arquitecto Cayo: el cliente de esta vivienda era un personaje influyente y luego de conversaciones con el alcalde se acordó cambiar el color utilizado en uno de los volúmenes exteriores de esta edificación. Sin embargo, poco a poco la arquitectura moderna empezaría a remplazar el estilo neocolonial existente en los principales distritos de Lima.

En la ciudad de Arequipa, el sillar de las edificaciones que caracterizaba la arquitectura local, fue enlucido con cemento para adquirir un aspecto moderno. De esta manera y una vez más la sociedad peruana empezaría a adoptar los avances alcanzados en el ámbito internacional. Hay que precisar que la adopción del desarrollo internacional, por parte de la sociedad peruana, no implicaba un entendimiento del movimiento moderno, el simple hecho de no sentirse excluidos los conducía a modificar sus viviendas y

estar, por decirlo de manera coloquial, a la moda. Solamente algunos arquitectos y artistas del medio estaban al tanto de la evolución que se vivía en ese entonces y habían asimilado los dogmas del movimiento moderno que presidían a los hechos existentes en el contexto nacional.

Luego de contar con un país completamente modernizado para finales de la década de 1960, se suscitaron una serie de acontecimientos en diversos ámbitos, tanto a nivel nacional como internacional. En el ámbito nacional los acontecimientos se inician con el golpe de estado militar en 1968, luego vendría una severa reforma agraria, esto en lo referente a lo político. El nuevo manejo de los recursos económicos del país va a cambiar el rumbo de la construcción existente en ese entonces, los acaudalados latifundistas dejarían los proyectos arquitectónicos iniciados y los arquitectos se verán obligados a buscar un nuevo mercado.

Alrededor del año de 1970, gran parte de los arquitectos del medio enfocaron su desenvolvimiento profesional a salvaguardar el patrimonio histórico en las principales ciudades del país. La participación de la UNESCO en el Perú significará una importante fuente de trabajo para aquellos profesionales que perdieron su clientela luego de la reforma agraria que efectuó el gobierno liderado por Juan Velasco Alvarado.

Para los años 70's, el país adoptaría una arquitectura brutalista, la cual fue desarrollada en el ámbito

internacional -entre los años de 1950 y 1970- como parte del desarrollo arquitectónico moderno. Sin embargo, en el ámbito internacional la arquitectura moderna empezaría a ser remplazada por las tendencias postmodernas, tendencias que también adoptaremos en la década de 1980.

En relación a las viviendas unifamiliares, para los años 80's, la sociedad peruana se verá cautivada por la "*arquitectura californiana*", pudiéndose alegar que esta nueva adopción formal arquitectónica es parte de una evolución posmodernista. La influencia estadounidense abordará por completo a la sociedad limeña y de las principales ciudades del país.

Con el paso del tiempo y el desarrollo de los medios de comunicación, la información llegará al Perú en lapsos más reducidos que lo experimentado en años anteriores. Desde mediados de la década de 1990 las tendencias arquitectónicas adoptadas serán diversas y estrechamente ligadas a lo producido a nivel mundial.

Con esta breve reseña de la evolución histórica experimentada en el país y su relación con el contexto arquitectónico, pretendo aproximar al lector a constatar que la adopción de lo producido internacionalmente es una realidad constante en nuestra profesión y sociedad. Sin embargo, es de vital importancia tener en cuenta que este hecho refleja una realidad nacional frente al desarrollo foráneo,

donde destaca la confusión de los participantes y la ceguera inconsciente que nos induce a seguir lo que se produce en países más desarrollados que el nuestro.

A diferencia de los arquitectos preocupados por el despliegue de la arquitectura contemporánea y su repercusión en el Perú, nuestra sociedad en general no está al tanto de lo que significa la producción arquitectónica como consecuencia de un movimiento moderno, por el contrario, se encuentra obnubilada con el desarrollo de formas en el ámbito internacional para posteriormente imitarlo. Por ello, podemos observar que el desarrollo arquitectónico en la actualidad dista mucho de la experiencia vivida entre los años de 1950 y 1970, donde se seguían principios fundamentales y no formas tentadoras y cambiantes.

El interés que subyace en esta reflexión es aproximarnos a nuestro contexto social y poder obtener el mejor provecho para el desarrollo ético de nuestra profesión. Deviniendo en el desarrollo de un proceso justo y necesario en busca de una reivindicación cultural, mediante una ineludible actividad cognoscitiva de nuestra sociedad, logrando así un anhelado desarrollo arquitectónico nacional coherente.

# ANEXOS

Los documentos que se exponen a continuación tienen por finalidad reforzar los temas vistos en esta investigación:

EXTRACTO DEL PRIMER CURSO DEL LIBRO  
LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE (Artículo)

#### BIOGRAFÍA DE ARQUITECTOS SELECCIONADOS

- ADOLFO CÓRDOVA VALDIVIA
- CARLOS WILLIAMS LEÓN
- ALFREDO BAERTL MONTORI
- MIGUEL RODRIGO MAZURÉ
- MANUEL ÁNGEL GANOZA PLAZA
- GONZALO OLIVARES REY DE CASTRO

#### VISITAS A LAS CIUDADES DE PIURA Y CHICLAYO

- PIURA
- CHICLAYO

#### LA AGRUPACIÓN ESPACIO

- MANIFIESTO DE EXPRESIÓN DE PRINCIPIOS

NO SON GENIOS LO QUE NECESITAMOS AHORA  
(por Antonio Coderch).

CONFERENCIA POR EL ARQUITECTO FELIPE  
DORADO

EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA MODERNA,  
HELIO PIÑÓN, 1997.

## BIOGRAFÍA DE ARQUITECTOS SELECCIONADOS<sup>29</sup>

### ADOLFO CÓRDOVA VALDIVIA (1924 - )

Adolfo Córdova nació en la ciudad de Arequipa, el 17 de julio de 1924. Ingresó a la Escuela de Ingenieros, Departamento de Arquitectura en 1942, de donde egresó en 1946. Posteriormente cursó estudios de postgrado en el Instituto de Estudios de Desarrollo Económico y Social de París, Francia.

Fue uno de los motores de la renovación académica del Departamento de Arquitectura hacia 1944, la formación del Centro de Estudiantes y la Agrupación Espacio.

Desde los años de estudiante, estuvo involucrado en la redacción y publicación de escritos relacionados con la arquitectura, la política y el arte en general. Fue director de la revista "Espacio", escritor para el diario "El Comercio", editor y director de la revista política "Libertad", director de la revista "1/2 de Construcción", y actualmente director revista "WAKA XXI"; así mismo publicó el libro "La Vivienda en el Perú". Desarrolló importantes estudios en los temas de vivienda social y educación, siendo invitado como asesor y consultor por distintos organismos nacionales.

En el ámbito académico, estuvo ligado a la Universidad de Ingeniería desde que egresó de la misma, hasta nuestros días. Fue elegido Decano de la

Facultad de Arquitectura, y vice-decano del Colegio de Arquitectos del Perú.

### CARLOS WILLIAMS LEÓN (1924 – 2004)

Carlos Williams nació en la ciudad de Etel, provincia de Lambayeque, el 19 de agosto de 1924. Ingresó a la Escuela de Ingenieros, Departamento de Arquitectura en 1942, de donde egresó en 1946. Fue uno de los motores de la renovación académica del Departamento de Arquitectura hacia 1944, la formación del Centro de Estudiantes y la Agrupación Espacio.

Desarrolló dos prolíferas vertientes paralelas a la arquitectura. Por un lado la del urbanismo y planificación, potenciada por los estudios realizados en el Massachusetts Institute of Technology – MIT. Constituyó la consultoría Bustamante, Williams y Asociados, fue asesor de las Naciones Unidas y obtuvo importantes cargos nacionales. La segunda vertiente fue la de historiador. Se especializó en el estudio de la arquitectura pre-hispánica en el Perú en general, llegando a publicar nueve libros. Fue miembro del Instituto Nacional de Cultura y miembro de número de

---

29.- Lamentablemente no se ha conseguido la información biográfica del arquitecto George Rudolf. Sólo se sabe que el arquitecto Rudolf llegó al Perú para la construcción del Hotel Savoy y se quedó en Lima unos años. De la obra que proyectó en Lima, la revista El arquitecto Peruano publicó la Casa Zuzunaga y la Casa Dónofrio, ambas construidas en la década de 1960.

la Academia Nacional de la Historia.

En el ámbito académico, estuvo ligado a la Universidad de Ingeniería desde que egresó de la misma, hasta pocos años antes de su fallecimiento, de la que llegó a ser elegido decano.

CÓRDOVA Y WILLIAMS, ARQUITECTOS

La relación primero amical y luego laboral de Adolfo Córdova y Carlos Williams surge hacia 1942 en la Escuela de Ingenieros y concluye de forma abrupta en 2004 con el fallecimiento del segundo. Compañeros en la creación del Centro de Estudiantes, motores de la Agrupación Espacio, y asociados desde el inicio de su actividad profesional; la sociedad Córdova – Williams es una de las más prolíferas y distinguidas en el ámbito arquitectónico peruano.

Premios otorgados:

- 1959 – Premio Chavín otorgado por Instituto Nacional de Cultura, por el diseño de los edificios de vivienda para la Fuerza Aérea del Perú (FAP) en las ciudades de Piura y Chiclayo.
- 1960 – primer Premio Anual de Arquitectura otorgado por el Colegio de Arquitectos por los edificios FAP.
- 1962-63 – Premio Bienal de Arquitectura Tecnológica por el diseño de la sede en el Callao de la Escuela Naval del Perú.

Concursos ganados:

- Tres Centros Educativos en Arequipa
- Politécnico Femenino del Callao
- Institutos Nacionales de Salud Pública
- Unidad Escolar de Juliaca
- Unidad Escolar de Huancayo
- Universidad Nacional d Pucallpa
- Universidad Nacional de la Amazonía
- Centro Cívico Comercial para Lima (junto con otros 7 profesionales)
- Conjunto Habitacional “Julio C. Tello” en Lima
- Torres de San Borja

Poyectos 1946-1963:

1. El Club Arequipa – 1946
2. La Casa D´onofrio (Lima) – 1950
3. Conjuntos residenciales para la Fuerza Aérea del Perú en Chiclayo y Piura – 1959
4. La Casa Matos (Lima) – 1961
5. Escuela Naval del Perú, cede La Punta (Callao) – 1962

ALFREDO BAERTL MONTORI (1928 - )

El arquitecto Alfredo Baertl Montori nació en Lima - Perú el 09 de marzo de 1928, realizó los estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, en la misma ciudad, titulándose en el año de 1951.

Trabajó como practicante en estudios de arquitectura de trascendental trayectoria en la producción de proyectos modernos que formarían parte de la arquitectura moderna nacional. Desde 1948 hasta 1950 practicó en las oficinas del arquitecto Raúl Morey y entre los años 1950 a 1952 en las oficinas de los arquitectos asociados Santiago Agurto, Javier Cayo y Eduardo Neira. Entre los años de 1954 a 1960 trabajó para el Seguro Social como Arquitecto Proyectista bajo la tutela del reconocido arquitecto Ricardo Malachowski<sup>30</sup>. Es en esta etapa donde inicia su interés por el diseño hospitalario, adquiriendo conocimientos que aplicaría años después para la Proyección del Hospital General María Auxiliadora y el Hospital de Neoplásicas (Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas, INEN), ambos en la ciudad de Lima.

En todo momento de su trayectoria inicial como profesional desarrolló proyectos arquitectónicos de manera independiente, uno de los más destacados sería la vivienda para el Sr. Nycander, construida en 1957 en la ciudad de Lima, la cual recibió un premio como reconocimiento de parte de la municipalidad distrital de Miraflores, por su calidad arquitectónica.

El arquitecto Alfredo Baertl Montori también tuvo una sociedad paralela con el ingeniero Enrique Garrido – Lecca Higginson con quien desarrollaba los presupuestos generales y modelados estructurales de los proyectos diseñados y con quien en 1967 formaría la sociedad Baertl – Garrido Lecca – Velasco.

Las obras del arquitecto Baertl destacaron por los magníficos detalles logrados. Casi la totalidad de los proyectos diseñados por su estudio fueron construidos por él, permitiéndole lograr un fino acabado en sus proyectos. Los acabados solía diseñarlos con los mismos proveedores, con el señor Pedro Roselló<sup>28</sup> diseñó los enchapes de piedra, haciendo lo mismo con las carpinterías de aluminio y madera, en las cuales obtuvo originales soluciones para sus proyectos.

Trabajó como arquitecto independiente hasta 1965, año en que se asociaría con el arquitecto Juan Velasco Gonzáles con quién desarrolló un gran número de proyectos de diversa índole.

Para finales de la década de 1960 – 1970 en adelante el trabajo de Baertl se

---

30.- El arquitecto Alfredo Baertl Montori participó como colaborador en la supervisión de la construcción del Hospital del Empleado de Lima, hoy Edgardo Rebagliati, (1150 camas), el Hospital del Empleado de Chiclayo y Arequipa (300 camas en cada uno), bajo la dirección del arquitecto Ricardo Malachowski.

28.-La Casa Rosselló es el resultado del esfuerzo de una familia Peruana con más de 140 años de experiencia continua en la elaboración de materiales para los acabados de construcción. Fue establecida en el Perú el 28 de agosto de 1870, por Pedro Rosselló Roig en Calle de la Unión - centro de Lima y comenzó como un taller de escultura y almacén de mármoles. Para la época en que Alfredo Baertl Montori proyectaba, la casa Rosselló ofrecía los siguientes materiales: Mármol de Marmolería Gallos, terrazo, cal hidráulica, cemento blanco de Comacsa, gress, mosaicos producidos por la Casa Rosselló, pepelmas, porcelanatos y sanitarios. [www.rossello.com.pe](http://www.rossello.com.pe)



destacará también en la planificación y desarrollo urbano de ciudades mineras, Compañía Minera Milpo, Cia. Minera San Ignacio de Morococha, Cia. Minera Raura, Cia. Minera Atacocha, entre otras.

Baertl, entre los años de 1970 y 1985 desarrollará también dos proyectos de gran envergadura para nuestro país como son el Hospital General María Auxiliadora y el Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas INEN, ambos construidos en la ciudad de Lima.

#### MIGUEL RODRIGO MAZURÉ (1926 - )

El arquitecto Miguel Rodrigo Mazuré nació el 6 de julio de 1926 en Lima, Perú. Cursó estudios primarios en el colegio Alemán en Santiago de Chile y los estudios secundarios en el Colegio de los Hermanos Maristas en Lima. Ingresó posteriormente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, en Lima, donde se graduó en 1949.

Inició su práctica profesional en 1950. Fue premiado en Italia en 1955 y posteriormente recibió el "Premio Nacional de Arquitectura Chavín" por la Residencia en Rinconada, Ate, Lima, en 1957. Ese mismo año viajó a la ciudad de Nueva York, donde trabajó durante un año para Skidmore, Owings & Merrill (SOM). Allí cooperó en la realización de varios proyectos arquitectónicos, como los terminales aéreos de United Airlines y Delta Airlines, el plan maestro para la Unión

Carbide Corporation, en Westchester, Nueva York, y el diseño de la iluminación para el Chase Manhattan Bank en Park Avenue, Nueva York.

En 1958 regresó a Lima. La experiencia profesional adquirida le llevó a potenciar la tecnología constructiva en sus proyectos arquitectónicos. Sus obras fueron premiadas a nivel nacional "Pan Pacific Architectural Citation" otorgado en la ciudad de Hawai en el año de 1973 por tres obras realizadas en el Perú: el Banco Central Hipotecario del Callao, el Club de la Guardia Civil y la Residencia en San Isidro. En 1972 obtuvo nuevamente el Premio Nacional de Arquitectura Chavín por la obra del Banco Central Hipotecario, encargado tras ganar el concurso arquitectónico en 1965.

Después de una extensa labor en el Perú se estableció en la ciudad de Miami, Florida, donde fundó de nuevo su firma. Entre 1973 y 1996 desarrolló múltiples trabajos, entre los cuales destaca la Casa Price, designada como la "Casa del Año de 1992" por la revista South Florida y premiada con el "Fame Award" de la ciudad de Miami.

Rodrigo Mazuré es miembro activo del Colegio de Arquitectos del Perú y miembro fundador de la Academia de Arquitectura y Urbanismo en el Perú; también es miembro del Architectural Board of the State of New York (USA), del Architectural Board of the State of Florida (USA) y miembro honorario del

American Institute of Architects. Ha dictado numerosas conferencias en el Perú y los Estados Unidos a lo largo de su carrera y ha participado con su obra en distintas exposiciones en ambos países. Su trabajo ha sido publicado en distintas revistas especializadas, entre las que destacan Domus (Italia), World Architecture (Japón), Arkitektur (Alemania) y Architectural Design (Inglaterra).

En el año 1996 regresó a Perú y fue nombrado Catedrático Titular del Taller de Proyectos en la universidad Ricardo Palma. Actualmente vive en Lima, donde continúa la práctica profesional, que compagina con su labor en la Cátedra de Proyectos en la Universidad San Martín de Porres.

#### MANUEL ÁNGEL GANOZA PLAZA (1930 - )

El arquitecto Manuel Ángel Ganoza nació en Trujillo - Perú el 01 de Octubre de 1930. Los estudios primarios y secundarios los realizó en la ciudad de Trujillo y Lima respectivamente. Se forma como arquitecto en la Universidad Nacional de Ingeniería en Lima (1950 - 1954), donde el dogma moderno se había consolidado bajo la tutela de arquitectos como Adolfo Córdova, Fernando Belaunde, Javier Cayo, Paúl Linder, Luís Miro Quesada, Santiago Agurto, Enrique Seoane, Roberto Wakeham, entre otros arquitectos convencidos de la necesidad de realizar una reforma y modernización de la arquitectura peruana. En su etapa universitaria practicó en el estudio de los

arquitectos Manuel Villarán Freire y Miguel Rodrigo Mazuré.

A mediados del año 1955 recibe una beca por parte del Gobierno Peruano para realizar estudios en Madrid, donde recibe varios diplomas por cursos de especialización en Historia del Arte y Arquitectura, Paisajismo y en Formas Recientes en la Construcción Moderna en el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (hoy Instituto Torroja), donde estuvo bajo la tutela del Arquitecto Eduardo Torroja y el Ingeniero Pier Luigi Nervi para los trabajos presentados. Asistiendo también a conferencias de arquitectos importantes de la época como Richard Neutra.

Para el regreso de Manuel Ángel Ganoza Plaza a Trujillo a finales de 1957, la arquitectura moderna ingresaba tímidamente a la ciudad de Trujillo, desplazando al neocolonialismo existente, con proyectos como el Mercado Central de Trujillo.

La obra de Manuel Ángel Ganoza Plaza alcanzará su auge para mediados de la década de 1960 por muchas de las viviendas que proyectó y construyó en las nuevas urbanizaciones de la ciudad, entre los proyectos destacados se encuentran las casas de las familias Cassinelli, Dalmau y Ganoza Birrel en la urbanización California, la casa del señor Octavio Ganoza en la urbanización El Recreo, la casa del señor Optaciano García en la urbanización La Merced, entre otras.

Si bien hubo arquitectos modernos como Ricardo Pérez León, Miguel Rodrigo y Walter Weberhofer que proyectaron obras modernas en la ciudad de Trujillo, no cabe duda que por el número de obras construidas, Manuel Ángel Ganoza fue el arquitecto que lideró la construcción moderna de esta ciudad.

La arquitectura moderna que MAG desarrolla para la ciudad de Trujillo se caracteriza por una constante búsqueda de alternativas formales que experimentará en una variada gama de proyectos arquitectónicos realizados en la década de 1960. Estas alternativas formales van a estar influenciadas por las construcciones modernas desarrolladas en la ciudad de Lima y por la obra de arquitectos como Richard Neutra, Mies Van Der Rohe y Frank Lloyd Wright, siendo en todo momento condicionadas por aspectos locales relacionados a la economía, tecnología y tradición cultural de la costa peruana.

La década de 1960 será por excelencia la época dorada de MAG gracias al desarrollo económico por el que atravesaba la ciudad de Trujillo. Para finales de esta década se asociará con el Arquitecto José Correa Orbegoso, con quien compartirá la autoría de proyectos: la residencia del Señor Octavio Ganoza, la residencia del Señor Zarzar, la residencia de la familia Arellano, la Ciudad Tecnológica de Chan Chan, entre otros.

Los grandes latifundios productores de caña de azúcar, que se encontraban en los alrededores de la

ciudad de Trujillo, contrataron a Manuel Ángel Ganoza para desarrollar importantes proyectos urbanos como el Centro Poblado de Sintuco a mediados de 1960, para la Hacienda Casa Grande diseñó las Casas Sección Lache y Sección Sausal; proyectos que no llegaron a ser construidos por consecuencia del golpe de estado en 1968, el ingreso del gobierno militar y la reforma agraria que se ejecutaría posteriormente a nivel nacional. Esta reforma agraria frustró casi todos los proyectos arquitectónicos que MAG venía desarrollando para Trujillo a finales de la década de 1970, lo que obligó a distanciarse de la proyección arquitectónica, encontrando una alternativa motivadora en la conservación y restauración del Centro Histórico y el Patrimonio Cultural que este comprendía.

A mediados de la década de 1970 su vida como profesional dará un giro importante gracias a la beca que le otorga la UNESCO para realizar estudios de Preservación, Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios Históricos en el ICROM (International Center For The Preservation and Restoration of Cultural Property) en Roma - Italia, orientando su trabajo profesional, a partir de junio de 1976, a la restauración de monumentos históricos en la ciudad de Trujillo. En los años posteriores a los estudios realizados en Italia, MAG desarrollará proyectos necesarios para la conservación del Centro Histórico de la ciudad y realizará un gran número proyectos de restauración para el patrimonio arquitectónico,

pudiéndose apreciar su trabajo en las casonas Garci Holguín, De Orbegoso, Ganoza Chopitea, entre otras.

El Centro Histórico de la ciudad de Trujillo será objeto de estudio incansable por parte de Manuel Ángel Ganoza, donde dispone una serie de propuestas estrechamente relacionada a las costumbres y necesidades locales. Una de las principales propuestas es la peatonalización de las calles principales, como son Pizarro e Independencia con la finalidad de generar una optima circulación peatonal y un ordenamiento del tránsito vehicular, salvaguardando el Centro Histórico de la contaminación y desorden originados por el excesivo número de vehículos que ingresan a diario. El transporte público actual de la ciudad de Trujillo esta básicamente conformado por más de 10,000 taxis que recorren la ciudad cada día. Este proyecto urbano de rehabilitación para el Centro Histórico incluye una serie de paraderos de taxis con la finalidad de ordenar el transporte público de la ciudad y evitar los problemas que originan las congestiones vehiculares.

Desde 1997 el Manuel Ángel Ganoza es Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Privada del Norte, en la ciudad de Trujillo, donde tiene a su cargo los cursos de Historia de la Arquitectura, Conservación de Centros Históricos y Sitios de Interés, Talleres de Diseño Arquitectónico y Taller de Intervención en Centros Históricos.

## OBRAS Y PROYECTOS

- Seminario Mayor de San Carlos y San Marcelo (1962). Moche, Trujillo.
- Casa de la familia Cassinelli (1963). Urbanización California, Trujillo.
- Casa de la familia Ganoza - Birrel (1965). Urbanización California, Trujillo.
- Iglesia Nuestra Señora de Fátima (1968). Urbanización Fátima, Trujillo.
- Casa de la familia Arellano (1970). Urbanización San Andrés, Trujillo.
- Casa del señor Octavio Ganoza (1970). Urbanización California, Trujillo.
- Proyecto: Iglesia Apóstol Santiago<sup>31</sup> (1955). Madrid, España.
- Capilla - Parroquia - Colegio (1961). Barrio "El Porvenir", Trujillo.
- Centro de Rehabilitación (1964). Urbanización El Molino, Trujillo.
- Golf y Country Club El Golf (1966). Urbanización El Golf, Trujillo.

---

31.- Proyecto realizado en el Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento (hoy Instituto Torroja), Bajo la Tutela de Pier Luigi Nervi y Eduardo Torroja.

## GONZALO OLIVARES REY DE CASTRO (1930 - )

El arquitecto Gonzalo Olivares Rey de Castro nació el 17 de julio de 1930. Siguió estudios profesionales en la Escuela Nacional de Ingenieros (actual UNI), en la ciudad de Lima, graduándose en 1954 y titulándose al año siguiente. Una de sus primeras obras modernas más representativas es El Edificio Comercial Gamesa, el cual fue construido en 1962 por la reconocida empresa constructora Flores Y Costa. En este edificio se puede apreciar la utilización del sillar en los enchapes exteriores.

En el año de 1968 viaja a Chicago para trabajar en la famosa firma Skidmore, Owens & Merrill (S.O.M.). Luego de un exitoso año de trabajo, regresa al Perú para continuar su desenvolvimiento como profesional independiente.

Mientras estuvo en Chicago desarrolló a distancia la proyección de la Casa del Dr. Stanley Simons en la ciudad de Arequipa, donde se aprecia una interesante solución funcional y un hábil manejo de la forma moderna mediante una adecuada modulación en combinación con la utilización de bóvedas de cañón.



77.- Casa del Dr. Stanley Simons, 1968. Arequipa.

Junto a los arquitectos Alberto Aranzaens y Luis Felipe Calle, el arquitecto Gonzalo Olivares es considerado uno de los primeros arquitectos modernos de la ciudad de Arequipa. Su desarrollo como profesional ha dejado gran número de obras arquitectónicas modernas de gran calidad e importantes para el estudio del desarrollo de la arquitectura moderna arequipeña.

Una de sus obras modernas más representativas es El Edificio Comercial Gamesa, el cual fue construido en 1962 por la reconocida empresa constructora Flores Y Costa. En este edificio se puede apreciar la utilización del sillar en los enchapes exteriores.

En la actualidad, reside en la ciudad Arequipa donde trabaja en sociedad con el arquitecto Pedro López de Romaña.

#### VISITAS A LAS CIUDADES DE PIURA Y CHICLAYO

##### PIURA

Luego de la visita realizada, se pudo constatar que entre las décadas de 1950 y 1960 la ciudad de Piura no contaba con viviendas unifamiliares proyectadas por arquitectos locales. Las primeras viviendas modernas registradas fueron construidas a finales de la década de 1950 e inicios de la década de 1960 por el arquitecto Marcelo Elejalde. De estas primeras obras modernas en la ciudad de Piura, se ha logrado un registro fotográfico de la Vivienda García (actual Cámara de Comercio) en la urbanización El Chipe, construida a finales de la década de 1950.

Pasados los primeros años de la década de 1960, los piuranos influyentes conocerán al arquitecto Alfredo Baertl Montori quien inmediatamente complementaría la obra moderna que había iniciado Elejalde y construiría más de 12 viviendas unifamiliares. De estas viviendas se visitaron: La Casa Woodman, La Casa Seminario y La Casa Reyner.



78.- Marcelo Elejalde, Vivienda García (actual Cámara de Comercio de Piura).



79.- Marcelo Elejalde, ingreso principal de la vivienda García. (Construida a finales de los años 50's).



80.- Alfredo Baertl Montori, Vivienda Woodman en Piura, 1963.



82.- Alfredo Baertl Montori, Vivienda Seminario en Piura, 1962.



81.- Alfredo Baertl Montori, Vivienda Woodman en Piura, 1963. Vista interior.



83.- Alfredo Baertl Montori, Vivienda Reyner en Piura, 1962.

## CHICLAYO

En Chiclayo la búsqueda de viviendas modernas fue más difícil, la ciudad se encuentra muy desordenada; y si existió arquitectura moderna interesante, se ha perdido o se ha remodelado. Sin embargo en las urbanizaciones de Santa Victoria y Patasca encontré viviendas de la época de estudio, todas ellas proyectadas arquitectos foráneos.

Desde Lima viajé sabiendo de la existencia de la Casa Zöeguer en Pimentel proyectada por Alfredo Baertl M. en 1964 y tenía la esperanza de encontrar algo más. Con un poco de paciencia encontré otra vivienda de Baertl: la Casa De la Torre Ugarte a la cual no logré acceder.



84, 85 y 86.- Alfredo Baertl Montori, Vivienda Zöeguer en Chiclayo, (Construida a inicios de la década de 1960).





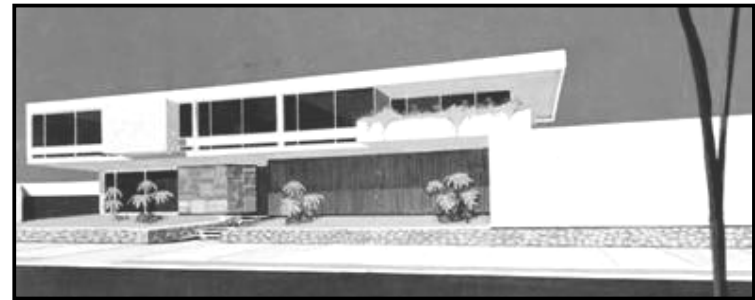


87.- Alfredo Baertl Montori, Vivienda De la Torre Ugarte en Chiclayo. (Construida en la década de 1960).

Sin embargo, la vivienda que más llamó mi atención fue la Casa Aita, la cual –según la Sra. Silvana Aita (actual propietaria): fue diseñada y construida por su padre en 1970, el Ingeniero – Arquitecto Salvador Aita Muro.

La vivienda Aita es toda una originalidad en el ámbito moderno nacional, y paso a explicarla brevemente: esta vivienda fue concebida con la posibilidad de convertirse en un hotel a futuro (en el momento que lo decida la familia o que los hijos dejen la casa). Esta casa tiene 2 pisos más un semisótano y cuenta con estructuras sobredimensionadas y aptas para ampliar la edificación en 3 pisos más, también cuenta con un ascensor entre la zona de servicio y el ingreso principal. El sótano tiene 3 ingresos: desde la cochera, desde el jardín principal y desde la zona de servicio. El

ambiente que conforma este semisótano es muy flexible y permite desarrollar eventos múltiples y conferencias, las cuales se pueden expandir hacia la cochera (concebida para albergar 6 vehículos). Lamentablemente no se pudo acceder a la vivienda para hacer un levantamiento planimétrico, pero si, se obtuvieron interesantes imágenes de la misma.



88.- Perspectiva de la vivienda Aita en Chiclayo, 1970.



89.- Vivienda Aita en Chiclayo, 1970.



90.- Vista del área de servicio.



91 y 92.- Vistas del interior de la vivienda.



93 y 94.- Vistas del interior de la vivienda,



## LA AGRUPACIÓN ESPACIO (por Aldo Facho Dede)

Se autodenominaron "Agrupación Espacio" un grupo de intelectuales, en su mayoría arquitectos, que asumieron los principios promulgados por el Movimiento Moderno como el modo de ser coherentes con su tiempo y sociedad. Los orígenes de este grupo se remontan a la creación del Centro de Estudiantes del departamento de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros, hacia 1944. Los estudiantes, concientes de la desfasada formación que recibían (aún ligada al sistema academicista francés "Beaux Arts"), se reúnen y deciden solicitar la admisión de nuevos docentes para la enseñanza de nuevos cursos coherentes con el escenario mundial.

Este grupo, descontento con el ambiente arquitectónico nacional, y en específico con la revista "El Arquitecto Peruano", que calificaban de ecléctica, deciden crear una revista dedicada en exclusiva a la difusión del Movimiento Moderno. Con este objetivo contactan al arquitecto Luis Miro Quesada (profesor y teórico de la arquitectura), quien les sugiere que antes de lanzarse a publicar una revista, deben tener un cuerpo de doctrina para enfrentar una publicación militante y de calidad. Como respuesta a esta sugerencia, este grupo en principio de arquitectos, pero ampliado con intelectuales del área de las artes y las ciencias sociales, deciden la formación de la Agrupación. Para ello se avocan en la redacción de

lo que sería el Manifiesto de Principios, que fue publicado en el diario "El Comercio" el 15 de mayo de 1947. Según Córdova (1997), el documento era, en síntesis, una afirmación apasionada por la necesidad de concordar al hombre y las manifestaciones del hombre, con su tiempo y con su espacio; una denuncia al retraso cultural que agobiaba el medio; y una declaración de la voluntad de trabajar en vista de revertirlo. Condenaba los "neo-estilos" en boga y planteaba la urgencia de manifestaciones auténticas basadas en la expresión de la función, del material, de la estructura, del medio.

Los estilos arquitectónicos en el Perú llegaban como modas importadas de Europa y Norte América. En este contexto, la arquitectura moderna estaba apareciendo como un estilo más del repertorio. La Agrupación Espacio plantea su accionar desde la base de la sociedad y el pensamiento. La aproximación hacia la arquitectura moderna es desde la conciencia de la modernidad en sí, y de la necesidad de una sociedad moderna coherente con su tiempo.

No podemos afirmar que la Agrupación introdujo la arquitectura moderna al Perú, pero lo que sí podemos afirmar es que fue el primer grupo intelectual que asimiló y se adhirió concientemente al Movimiento Moderno, y a partir de ello, que fueron responsables de su difusión y consolidación en el conjunto de arquitectos y la sociedad en general.

La Agrupación Espacio va a disolverse hacia 1952. En sus cinco años de actividad, van a difundir la modernidad desde la revista "Espacio", la página de colaboración en el diario "El Comercio", eventos culturales y de difusión varios; e indirectamente desde el trabajo en la enseñanza universitaria de sus integrantes, y los proyectos construidos.

#### MANIFIESTO DE EXPRESIÓN DE PRINCIPIOS (1947)

El hombre es un ser de su tiempo. Nace y vive dentro de los márgenes determinados de un proceso histórico. Pertenece a una etapa con vivencias y experimentaciones propias, concretas y específicas. Ante el pasado es un ser de reflexión y análisis, con problemas distintos que atender y nuevas incógnitas que despejar de un panorama en ritmo evolutivo. Su existir equivale a la expresión de un todo dentro de un minuto especial del universo. Es un tiempo y un espacio humanos, sobre un semejante tiempo y un semejante espacio cosmológicos.

El mundo contemporáneo trae al campo de la historia un cambio fundamental en todos los dominios del ser, del conocer y del 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 productos de un fondo en 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 como valor humano primordial.

Entre el mundo de ayer y el mundo de hoy, se ha establecido el origen de la experiencia más honda de la historia; la génesis de un hombre nuevo y la elaboración de su mensaje.

El arte, como medio de manifestación integral y vivencia más propia de la naturaleza humana, resume e integra en casi su totalidad la comunicación del ser contemporáneo y se realiza para definirlo. En él se desarrolló todo un proceso espiritual y material, ya no como la historia objetiva y narrativa de un simple transcurrir de normas, sino como la realización cuidadosamente elaborada de estos procesos, por la actitud del hombre frente a ellos. El arte no expresa una forma en sí o por sí, sino el total de una experiencia humana ante los esenciales valores que integran el campo dinámico del ser.

La revolución está iniciada a grandes distancias históricas por figuras extrañas al sentir de sus tiempos, pero, pero llega a resolverse sólo en la segunda mitad del siglo XIX. El arte post-romántico, no es la

terminación y cierre de un proceso ajeno y opuesto al modo de concepción actual; es el comienzo de una nueva etapa. En las resoluciones y extrañas inquietudes que continuaron la era del romanticismo, incidieron Manet, Cézanne, Debussy, Ravel, Rimbaud y tantos otros situados en el plano divisional de dos sensibilidades antagónicas, buscando los elementos y en cierto modo los ejes funcionales que luego plasmarían una actitud definitiva a través de las obras de Picasso, Braque, Gris, Joyce, Gide, Vallejo, Archipencko, Maillol, Stravinsky, Bartock, Berg, Claudel, O'Neill y el resto de figuras ya específicamente contemporáneas.

La arquitectura, como arte de síntesis, producto de todos los conceptos básicos y primordiales de tiempo a través de formas y volúmenes, ha sido –en el proceso actual– el último de los valores estéticos en revolucionarse. No obstante, este retraso ha obedecido a una razón categórica de esencia. Era necesario que la metamorfosis se realizara en todos los planos asequibles al hombre, para que la arquitectura concretase en sí, la fórmula total de un nuevo tiempo. Había transcurrido casi doscientos años de falsificación copia del pasado. Los estilos de los siglos XVIII y XIX, no fueron sino combinaciones arbitrarias y alteraciones perfectamente irresponsables de las esencias arquitectónicas antiguas. Un anti-arte, en el que lo decorativo, lo accesorio, lo intrascendente y lo superficial, sirvieron de base a manifestaciones vagas, como concepto de un estatismo objetivado, vacío de

interior y de resoluciones. Contra esta temática de exteriorismos y esta adulteración de ideas y conceptos, reacciona violentamente la arquitectura actual. El problema reside siempre al interior. Su planteamiento y su eliminación de incógnitas se traducen en un sentido verificado en el espacio, sólo como manera de enunciar la fórmula encontrada y definir en él a las esencias. De ahí el funcionalismo de la arquitectura de hoy. De ahí su existencia al margen de predeterminados estilos académicos. De ahí su proyección hacia el futuro, como encuentro de una concreta manifestación total, partiendo de las bases y expresando las íntimas sustancias.

La arquitectura contemporánea es índice fundamental de un tiempo. Resume los factores de un nuevo concepto universal. Ha vuelto a encontrarse con el hombre total, liberándose del hombre fracción que la mistifica.

El esfuerzo de creadores como Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe, Niemeyer, Neutra, Wright y otros arquitectos actuales, se realiza ya en un tiempo y en un espacio dados, como esencia fundamental y origen del ser contemporáneo.

Desgraciadamente el Perú –más que cualquier otro país del mundo o acaso al lado de los que forman la zaga 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 si y en su obra, cualquiera que ella sea, la ansiedad, las inquietudes, los problemas y las resoluciones de su etapa. En el Perú, debemos afirmarlo, la desorientación y la apatía toman contornos alarmantes. Los artistas que deben ser conductores y guías de generación se pierden aun en una temática folklórica -narrativa y escuetamente objetivada- o evolucionan a destiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios.

Una que otra figura contemporánea y esencial, aislada y quizás perdida en nuestro panorama estético, no significa absolutamente nada en función total para el Perú, como pueblo y como idea. Las revoluciones son desplazamientos y evolución de masas, no actitud de seres específicamente individuales. Un hombre puede ser un revolucionario pero nunca una revolución.

En cuanto a nuestro problema arquitectónico, no cabe siquiera aludir a individualidades. Los esfuerzos de algunos pocos arquitectos por dignificar la arquitectura en el Perú, han quedado anulados antes de verificarse, por la incomprensión social y la existencia de tribunales arbitrarios al resguardo de la adulteración arquitectónica.

Emplear nuevos materiales y disponerlos de acuerdo a un "nuevo estilo", no es realizar arquitectura actual. Mucho menos, combinar aspectos de arquitectura

nacidas en anteriores épocas sobre el mismo suelo, aunque estas alquimias y extrañas amalgamas lleven prefijos de novedad supuesta. Con profundo dolor pero al mismo tiempo con una fecunda esperanza en el futuro, debemos declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura. En nuestro medio, esta ha permanecido inalterable a toda inquietud renovadora, agotándose en un régimen tenaz y absurdo de mistificación, en donde la enseñanza y el realizarse arquitectónicos creían vivir cuando en realidad morían en cada remedo obstinado. A más de 30 años del nacimiento de una arquitectura racional y viviente, en el Perú este arte sigue reducido al mero oficio de aplicar estilos. Que del "greco-romano" o del "renacentista académica" hayamos trasladado nuestras preferencias al llamado "colonial", no suma ni resta absolutamente nada al problema específico de superar la etapa de una arquitectura como simple aplicación de elementos estilísticos.

Nuestro consciente respeto a las generaciones que trabajaron en anteriores etapas de la historia para lograr una expresión auténtica de sus conceptos, y nuestra afirmación concreta y categórica sobre un hombre nos lleva a la realización de un movimiento artístico y especialmente arquitectónico, que en este manifiesto hace sincera y libre expresión de sus principios.



Trabajaremos por una arquitectura actual, como fórmula del hombre redescubierto en lo contemporáneo.

Lucharemos por eliminar todas las trabas en contra de esta exigencia básica del tiempo.

Formaremos una conciencia arquitectónica-social, identificada a las necesidades del nuevo habitante de lo humano.

Daremos al hombre nuevo su nueva residencia. La residencia funcional, auténtica, fórmula de los postulados esenciales de la época, libre de todo estilo y anecdota accesoria.

Nuestro movimiento, bajo el denominativo "AGRUPACIÓN ESPACIO" hace un llamado a todos los arquitectos que sientan en sí la manifestación de un nuevo ser, y extiende a esta invitación a todos los artistas que trabajan de acuerdo con las firmes esencias de la época, en el convencimiento de un mismo fin común y un mismo anhelo de realización humana.

Lima, 15 de mayo de 1947.

#### ARQUITECTOS Y ALUMNOS DE ARQUITECTURA:

Luis Miró Quesada, Paul Linder, Adolfo Córdova V., José Polar Zegarra, José . Sakr S., Carlos Williams, Gabriel Tizón Ferreyros, Juan F. Benites, Miguel Bao Payba, Mario Gilardi, Enrique Oyague M., Roberto S. Wakeham, Oscar Vargas Méndez, Luis Vásquez, Wenceslao Sarmiento, Luis Dorich, Renato Suito, Eduardo Neira Alva, Jorge Garrido Lecca, Ricardo de J. Malachowski Benavides, Alberto Seminario, Guillermo Proaño, Luis Maurer F., Fernando Sánchez Griñán P. E., Ramón Venegas Deacón, Jorge de los Ríos, Gerardo Lecca del C., Teodoro Scheuch, Henry Biber, Juan José Dávila L., Hilde Scheuch, Raul Morey, Alberto H. Aranzaens.

#### ADHERENTES AL MANIFIESTO

Samuel Pérez Barreto, Cesar de la Jara, Xavier Abril, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Raúl Deustua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Herman S. Leopoldo Chariarse, Miguel Grau Schmidt, Joao Luiz Pereira, Luis León Herrera.

NOTA.- Durante las reuniones preliminares, de elaboración del manifiesto y acuerdo de un programa, la "AGRUPACIÓN ESPACIO" determinaba las siguientes actividades inmediatas:

- 1.- Realización de una serie de charlas íntimas sobre distintos problemas y cuestiones acerca del mundo y el ser contemporáneo.
- 2.- Estructuración de un plan de conferencias en locales abiertos de esta capital a cargo de profesores especialistas en diferentes campos y categorías del conocimiento. Entre los títulos de estas conferencias figuran: "Panorama Actual del Arte", "Trayectoria de la Arquitectura en el Perú", "Panorama de la Filosofía Contemporánea", "Concepto de Regionalismo en la Arquitectura", "Evolución Actual de la Pintura", "La Escultura en la Arquitectura Actual", etc.
- 3.- Planeamiento de un ciclo de charlas radicales en torno a la idea: "El Hombre y el Arte Contemporáneo".

NO SON GENIOS LO QUE NECESITAMOS AHORA.

(por José Antonio Coderch)

Al escribir esto no es mi intención ni mi deseo sumarme a los que gustan de hablar y teorizar sobre Arquitectura. Pero después de veinte años de oficio, circunstancias imprevisibles me han obligado a concretar mis puntos de vista y a escribir modestamente lo que sigue:

Un viejo y famoso arquitecto americano, si no recuerdo mal, le decía a otro mucho más joven que le pedía consejo: "Abre bien los ojos, mira, es mucho más sencillo de lo que imaginas." También le decía: "Detrás de cada edificio que ves hay un hombre que no ves." Un hombre; no decía siquiera un arquitecto.

No, no creo que sean genios lo que necesitamos ahora. Creo que los genios son acontecimientos, no metas o fines. Tampoco creo que necesitemos pontífices de la Arquitectura, ni grandes doctrinarios, ni profetas, siempre dudosos. Algo de tradición viva está todavía a nuestro alcance, y muchas viejas doctrinas morales en relación con nosotros mismos y con nuestro oficio o profesión de arquitectos (y empleo estos términos en su mejor sentido tradicional). Necesitamos aprovechar lo poco que de tradición constructiva y, sobre todo, moral ha quedado en esta época en que las más hermosas palabras han perdido prácticamente su real y verdadera significación.

Necesitamos que miles y miles de arquitectos que andan por el mundo piensen menos en Arquitectura (en mayúscula), en dinero o en las ciudades del año 2000, y más en su oficio de arquitecto. Que trabajen con una cuerda atada al pie, para que no puedan ir demasiado lejos de la tierra en la que tienen raíces, y de los hombres que mejor conocen, siempre apoyándose en una base firme de dedicación, de buena voluntad y de honradez (honor).

Tengo el convencimiento de que cualquier arquitecto de nuestros días, medianamente dotado, preparado o formado, si puede entender esto también puede fácilmente realizar una obra verdaderamente viva. Esto es para mí lo más importante, mucho más que cualquier otra consideración o finalidad, sólo en apariencia de orden superior.

Creo que nacerá una auténtica y nueva tradición viva de obras que pueden ser diversas en muchos aspectos, pero que habrán sido llevadas a cabo con un profundo conocimiento de lo fundamental y con una gran conciencia, sin preocuparse del resultado final que, afortunadamente, en cada caso se nos escapa y no es un fin en sí, sino una consecuencia.

Creo que para conseguir estas cosas hay que desprenderse antes de muchas falsas ideas claras, de muchas palabras e ideas huecas y trabajar de uno en uno, con la buena voluntad que se traduce en acción

propia y enseñanza, más que en doctrinarismo. Creo que la mejor enseñanza es el ejemplo; trabajar vigilando continuamente para no confundir la flaqueza humana, el derecho a equivocarse -capa que cubre tantas cosas-, con la voluntaria ligereza, la inmoralidad o el frío cálculo del trepador.

Imagino a la sociedad como una especie de pirámide, en cuya cúspide estuvieran los mejores y menos numerosos, y en la amplia base las masas. Hay una zona intermedia en la que existen gentes de toda condición que tienen conciencia de algunos valores de orden superior y están decididos a obrar en consecuencia. Estas gentes son aristócratas y de ellos depende todo. Ellos enriquecen la sociedad hacia la cúspide con obras y palabras, y hacia la base con el ejemplo, ya que las masas sólo se enriquecen por respeto o mimetismo. Esta aristocracia, hoy, prácticamente no existe, ahogada en su mayor parte por el materialismo y la filosofía del éxito. Solían decirme mis padres que un caballero, un aristócrata es la persona que no hace ciertas cosas, aun cuando la Ley, la Iglesia y la mayoría las aprueben o las permitan. Cada uno de nosotros, si tenemos conciencia de ello, debemos individualmente constituir una nueva aristocracia.

Este es un problema urgente, tan apremiante que debe ser acometido en seguida. Debemos empezar pronto y después ir avanzando despacio sin desánimo.

Lo principal es empezar a trabajar y entonces, sólo entonces, podremos hablar de ello.

Al dinero, al éxito, al exceso de propiedad o de ganancias, a la ligereza, la prisa, la falta de vida espiritual o de conciencia hay que enfrentar la dedicación, el oficio, la buena voluntad, el tiempo, el pan de cada día y, sobre todo, el amor, que es aceptación y entrega, no posesión y dominio. A esto hay que aferrarse.

Se considera que cultura o formación arquitectónica es ver, enseñar o conocer más o menos profundamente las realizaciones, los signos exteriores de riqueza espiritual de los grandes maestros. Se aplican a nuestro oficio los mismos procedimientos de clasificación que se emplean (signos exteriores de riqueza económica) en nuestra sociedad capitalista. Luego nos lamentamos de que ya no hay grandes arquitectos menores de sesenta años, de que la mayoría de los arquitectos son malos, de que las nuevas urbanizaciones resultan antihumanas casi sin excepción en todo el mundo, de que se destrazan nuestras viejas ciudades y se construyen casas y pueblos como decorados de cine a lo largo de nuestras hermosas costas mediterráneas.

Es por lo menos curioso que se hable y se publique tanto acerca de los signos exteriores de los grandes maestros (signos muy valiosos en verdad), y no se hable apenas de su valor moral. ¿No es extraño que se

hable o escriba de sus flaquezas como cosas curiosas o equívocas y se oculte como tema prohibido o anecdótico su posición ante la vida y ante su trabajo? No es curioso también que tengamos aquí, muy cerca, a Gaudí (yo mismo conozco a personas que han trabajado con él) y se hable tanto de su obra y tan poco de su posición moral y de su dedicación? Es más curioso todavía el contraste entre lo mucho que se valora la obra de Gaudí, que no está a nuestro alcance, y el silencio o ignorancia de la moral o la posición ante el problema de Gaudí, que esto sí está al alcance de todos nosotros. Con grandes maestros de nuestra época pasa prácticamente lo mismo. Se admiran sus obras, o, mejor dicho, las formas de sus obras y nada más, sin profundizar para buscar en ellas lo que tienen dentro, lo más valioso, que es precisamente lo que está a nuestro alcance. Claro está que esto supone aceptar nuestro propio techo o límite, y esto no se hace así porque casi todos los arquitectos quieren ganar mucho dinero o ser Le Corbusier; y esto el mismo año en que acaban sus estudios. Hay aquí un arquitecto, recién salido de la Escuela, que ha publicado ya una especie de manifiesto impreso en papel valioso después de haber diseñado una silla, si podemos llamarla así.

La verdadera cultura espiritual de nuestra profesión siempre ha sido patrimonio de unos pocos. La postura que permite el acceso a esta cultura es patrimonio de casi todos, y esto no lo aceptamos, como no aceptamos tampoco el comportamiento cultural, que

debería ser obligatorio y estar en la conciencia de todos.

Antiguamente el arquitecto tenía firmes puntos de apoyo. Existían muchas cosas que no eran aceptadas por la mayoría como buenas o, en todo caso, como inevitables, y la organización de la sociedad, tanto en sus problemas sociales como económicos, religiosos, políticos, etc., evolucionaba lentamente. Existía, por otra parte, más dedicación, menos orgullo y una tradición viva en la que apoyarse. Con todos sus defectos, las clases elevadas tenían un concepto más claro de su misión, y rara vez se equivocaban en la elección de los arquitectos de valía; así, la cultura espiritual se propagaba naturalmente. Las pequeñas ciudades crecían como plantas, en formas diferentes, pero con lentitud y colmándose de vida colectiva. Rara vez existía ligereza, improvisación o irresponsabilidad. Se realizaban obras de todas clases que tenían un valor humano que se da hoy muy excepcionalmente. A veces, pero no con frecuencia, se planteaban problemas de crecimiento, pero afortunadamente sin esa sensación, que hoy no podemos evitar, de que la evolución de la sociedad es muy difícil de prever como no sea a muy corto plazo.

Hoy día las clases dirigentes han perdido el sentido de su misión, y tanto la aristocracia de la sangre como la del dinero, pasando sobre todo por la de la inteligencia, la de la política y la de la Iglesia o iglesias,

salvo rarisimas y personales excepciones contribuyen decisivamente, por su inutilidad, espíritu de lucro, ambición de poder y falta de conciencia de sus responsabilidades al desconcierto arquitectónico actual.

Por otra parte, las condiciones sobre las cuales tenemos que basar nuestro trabajo varían continuamente. Existen problemas religiosos, morales, sociales, económicos, de enseñanza, de familia, de fuentes de energía, etcétera, que pueden modificar de forma imprevisible la faz y la estructura de nuestra sociedad (son posibles cambios brutales cuyo sentido se nos escapa) y que impiden hacer previsiones honradas a largo plazo.

Como he dicho ya en líneas anteriores, no tenemos la clara tradición viva que es imprescindible para la mayoría de nosotros. Las experiencias llevadas a cabo hasta ahora y que indudablemente en ciertos casos han representado una gran aportación, no son suficientes para que de ellas se desprenda el camino imprescindible que haya de seguir la gran mayoría de los arquitectos que ejerce su oficio en todo el mundo. A falta de esta clara tradición viva, y en el mejor de los casos, se busca la solución en formalismos, en la aplicación rigurosa del método o la rutina y en los tópicos de gloriosos y viejos maestros de la arquitectura actual, prescindiendo de su espíritu, de su circunstancia y, sobre todo, ocultando cuidadosamente con grandes y magníficas palabras

nuestra gran irresponsabilidad (que a menudo sólo es falta de pensar), nuestra ambición y nuestra ligereza.

Es ingenuo creer, como se cree, que el ideal y la práctica de nuestra profesión pueden condensarse en slogans como el del sol, la luz, el aire, el verde, lo social y tantos otros. Una base formalista y dogmática, sobre todo si es parcial, es mala en sí, salvo en muy raras y catastróficas ocasiones.

De todo esto se deduce, a mi juicio, que en los caminos diversos que sigue cada arquitecto consciente tiene que haber algo común, algo que debe estar en todos nosotros. Y aquí vuelvo al principio de esto que he escrito, sin ánimo de dar lecciones a nadie, con una profunda y sincera convicción.

José Antonio Coderch, 1960

CONFERENCIA POR EL ARQUITECTO FELIPE DORADO  
(México, 2005).

"Llamar a algo post- es una manera muy efectiva de evitar decir lo que algo podría ser, Concentrándose a cambio únicamente en lo que sabemos que no es".

Ron Silliman

Esto último me ayuda a explicar el porqué en nuestra profesión existe una tendencia a inventar un léxico al que sólo acudimos cuando no sabemos lo que estamos viendo.

"minimalismo", "piel", "lámina-conceptual" "metafórico" son algunas de ellas y lo peor es que son palabras que no explican al objeto.... sólo lo confunden y se le otorga un fundamento de palabra. Más allá de lo que la misma forma podría justificar.

Inventar palabras en nuestro oficio es sinónimo de incompreensión, de austera justificación racional y es una limitante para la simple explicación del producto final.

Recuerdo que Teresa Rovira, comentaba acerca de las características que nos definen como diseñadores, y ésta era, ante todo, nuestra supuesta capacidad de observar. Sin embargo, ¿somos capaces de utilizar la mirada como herramienta de diseño... o es sólo el instinto lo que nos mueve en todo este mundo de creación?... empecemos por definir la mirada.

CONSTRUCCIÓN VISUAL

Hacia 1881, Fiedler escribió: "por medio del ojo como factor formador, se engendra un mundo completamente independiente, el mundo de la construcción formal, que no es expresado por el arte, sino que existe únicamente por el arte". Fiedler puntualizaba que existía una clara diferencia entre quien sabe ver y quien no, y era que el segundo no sólo veía lo obvio del objeto, sino que lo percibía de un modo totalmente distinto, reconociendo en él algo que no es obvio ni manifiesto; afloran las estructuras de naturaleza formal y plástica, aquellas que se reconocen sólo con la acción subjetiva.

No es de extrañar que actualmente estén entre nosotros estudiantes y profesores que creen saber mirar, pero no consiguen mostrarlo, por alguna razón no ha sido adiestrada su capacidad de reconocer lo formal, sino en identificar las figuras, de ahí que impere el estilismo banal que abunda hoy en día, de realidades vinculadas a hábitos morales, mínimos y metafóricos poco relevantes a la hora de justificarse desde el punto de vista estético.

El abandono de esta capacidad constructiva de la forma asume un cometido de imaginación abordando la "novedad" y no el sentido común. Es por ello que dicha novedad, como valor relativo, reduce el valor artístico y conlleva a una lógica puramente mercantil y arbitraria, testimonio de la reducción del arte.

Abundando en el tema, Helio Piñón escribió: "A partir de los años sesenta, los arquitectos abandonaron los

principios de la visualidad moderna, atraídos por las promesas de organicismos, realismos e historicismos de diversa índole, el vacío que dejó la formalidad perdida trato de cubrirse con los efectos de la razón y de la sombra sensible de la imaginación. Así, el objetivo de producir imágenes suplantó al de construir formas; el empeño en proponer apariencias reemplazó al compromiso de construir estructuras visualmente ordenadas”.

Cuando las vanguardias artísticas de principio del S. XX emprendieron la tarea de identificar un objeto como referencia particular para crear una obra, encontraron que a través de la forma y su construcción compositiva se podía encontrar la síntesis para explicar el arte nuevo (como lo denominó Ortega y Gasset), es decir, la construcción formal a través de la mirada.

No se trataba de una filosofía para materializar la idea, era simplemente una nueva forma de ver al arte, de identificar la forma abstracta, un nuevo orden... vaya, una nueva manera de pintar y crear. Así de simple puede ser, aún cuando la crítica, el ensayo y la divulgación académica se esfuerzan en recuperar a la idea y la razón como su fundamento.

El nuevo arte no tiene como objetivo su entendimiento ni mucho menos su identificación sentimental. Es esta la paradoja deshumanizadora de Ortega y Gasset en donde el Nuevo Arte no intenta provocar sentimientos, sino buscar conocimientos.

Esta deshumanización es una alternativa que pasa de la Kantiana crítica de la razón pura a la crítica de la

imagen-acción pura, buscando las categorías del objeto en el objeto mismo.

Así pues, dentro de esta vanguardia y nuestra contemporaneidad existe una ruptura que establecería una vigencia de esta manera de creación artística. Me explico; hoy en día es común recurrir a la metáfora para la interpretación de un objeto, cuando de manera prominente es éste quien determina las fuerzas de tensión entre el espectador y el objeto mismo; la característica de la formalidad es superada por la razón.

El ejercicio práctico es determinado en gran medida por nuestra capacidad de observar y de reconocer la materialidad de la forma. Así, los componentes básicos de toda creación artística están determinados por su corporeidad y su consistencia formal nunca por el trasfondo racional. Reconozco que la idea y el razonamiento son los fundamentos primarios de toda materialización, pero es sólo eso; la hipótesis ante la pregunta, pues la respuesta será siempre el objeto, de consistencia propia, no determinada ni explicable por razones ajenas a su propia constitución y materia.

El objeto, siempre será producto de la transformación y el orden de la materia, que de manera análoga es reconocida como el fundamento físico de la forma.

#### MATERIALIDAD DE LA FORMA

No existe el diseño sin materia. Al abordar un proyecto específico, es imperante que el sentido común nos



oriente a desmitificar el concepto y suplantarlos por la realidad formal.

En cierto modo, el uso de la palabra concepto, ha sido sobre utilizada actualmente; llamando concepto a la solución formal, al programa arquitectónico, e incluso a las necesidades del usuario.

El prestigio que ha adquirido esta palabra, me refiero al concepto, ha venido a suplantar lo indiscutible de la materialidad formal del objeto por el relativismo de la idea, esto debido en gran medida, a la incapacidad de reconocer los elementos constructivos y las soluciones formales que determinan el valor corpóreo de la obra. Al final, la hipótesis, concepto o idea terminan, por definición, al representarse en imagen. Así pues, un dibujo, no es una representación abstracta de la obra, es siempre, la referencia inmaterial de los elementos que constituyen el proyecto.

El conocimiento de la materialidad que se involucra en el producto formal, afirma las relaciones entre el ente usuario y el objeto, es por eso, lo fundamental que resulta el reconocer que el diseño no se constituye de metáforas e ideas, es el resultado de la correcta composición de los materiales que ordenan la forma, dicha materia otorga la posibilidad de determinar un juicio estético, no imaginario.

EL SENTIDO DE LA ARQUITECTURA MODERNA, HELIO PIÑÓN, 1997.

EXTRACTO DEL PRIMER CURSO DEL LIBRO:

Donde se citan reseñas de propuestas filosóficas, los cuales sirvieron para cimentar el origen del movimiento moderno y su resultado formal:

“...Entender el arte como principio de necesidad interior, en los términos en que Kandinsky lo proclama en 1912; reducirlo al dominio de la sensibilidad pura, previo abandono de cualquier propósito objetivo, como sostiene Malevitch en 1915; buscar a través de la forma abstracta una relación nueva entre la individualidad y lo universal, como declaraban los redactores De Stijl, en 1918; o construir realidades nuevas explotando las relaciones implícitas en artefactos construidos con unos pocos objetos de uso común, que ocupó a Ozenfant y Jeanneret durante unos años, después de la primera guerra, son proyectos estéticos que adquieren su justo sentido en la perspectiva de un arte empeñado en la construcción de una forma con legalidad autónoma; un arte que ha asumido sin nostalgia una mirada oblicua a la realidad y su propia condición de testimonio inconsciente de la historia...

...En 1907, Worringer (1881-1965) publica *Abstracción y empatía*, donde plantea la abstracción

*como una condición del arte ajena por completo a la estética de lo bello natural. La empatía (einfühlung) se apoya en la idea de que nuestro sentimiento anima las cosas y de ese modo ellas expresan nuestros estados anímicos: las cualidades de las cosas se interpretarán, desde esta perspectiva, como expresión de nuestra subjetividad. Sobre esa fusión de asociaciones representativas y sentimientos en la explicación del goce estético frente al que Worringer planteó la abstracción que sitúa la belleza en lo orgánico, el la sujeción a leyes universales.*

*Henrich Wölfflin (1864-1905) trata de determinar leyes generales a las que referir los casos singulares de la producción artística: “podemos comprender los fenómenos, distinguirlos, sólo cuando hayamos poseído los conceptos que las informan”. La influencia de la estética formalista en su obra se pone de manifiesto ya en *El Arte clásico* (1899), donde se puede leer: “si queremos sólo medir ciertos fenómenos como criterios de valor artístico, tenemos la necesidad de comprender diversos conceptos de la evolución formal que no tienen referencia sentimental y pertenecen a una evolución exclusivamente visual”.*

*La obra de Riegl (1858-1905), y en especial su noción de “Kunstwollen”, trata de dar una explicación conjunta del interés histórico y el juicio estético: no lo define desde la teoría, pero la usa como antítesis del poder artístico entendido como capacidad técnica aplicada a la imitación de la naturaleza. Su pregunta*

*esencial es: ¿qué fuerzas producen transformaciones de las formas a lo largo del tiempo? Semper sostenía que el estilo está condicionado por el objetivo, el material o la técnica utilizados, al margen del espíritu creador. Riegl critica tal hipótesis: es la voluntad artística (Kunstwollen) entendida como el instinto estético, la semilla del arte, el principio que rige el estilo desde su interior. La voluntad artística se convierte en la conciencia real del artista creador históricamente reconstituida; en realidad, afirma el principio de autonomía del arte: cada forma artística peculiar responde al único Kunstwollen del propio periodo.*

*Adolf Von Hildebrand (1847-1921) Distingue entre la visión lejana (sintética, propia del artista) y la visión próxima (analítica, propia del estudioso). La visión de superficie, propia de la lejanía, es el marco en el que cualquier análisis en profundidad puede darse, atiende a la "forma del efecto" como cometido específico. Determinar esta visión del artista, oponiéndola a la adhesión sensitiva a la naturaleza, es el proyecto teórico de Von Hildebrand.*

*Fiedler (1841-1895), al tomar conciencia de las sensaciones que revelan las propiedades visuales de la realidad, se plantea el arte como forma de conocimiento, no de representación: "La forma, que es a la vez contenido, no tiene que expresar más que a sí misma; el resto de lo que se expresa, en su calidad de lenguaje ilustrativo, está más allá de los confines del*

*arte". Por otra parte, a su juicio, la forma –de la que hablamos como algo espiritual- no tiene una existencia independiente de la materia. El carácter cognoscitivo autónomo del arte tiene que ver, en su opinión, con la función productiva de la actividad artística, producción que se apoya en la condición de autenticidad de las obras de arte: "el arte... tiene la gran tarea de contribuir por su parte a la objetividad del mundo, ese es su único fin".*

*Herbart (1776-1841) Construyo su Estética en franca polémica con la estética idealista. Fiel a Kant en su concepción del arte como objeto sin fin, y en el reconocimiento de la infabilidad de la "cosa en sí", redujo todo conocimiento a forma, y toda belleza a forma libre de sentimiento. De ese modo, oponía un formalismo abstracto al contenidismo propio de la estética idealista.*

*En 1928 se declaraba Kantiano y su interés por los principios generales de la Crítica del juicio le llevó a desarrollar algunos de sus extremos y definir conceptos que el texto contenía sólo implícitamente. Definió con claridad la forma pura como fruto de relaciones y sólo de relaciones, y negaba la cualidad estética de los elementos tomados aisladamente: no hay belleza en los colores o tonos en sí mismos.*

*Utilizó la música como ejemplificación de sus teorías sobre la estética, lo que probablemente acentuó el formalismo básico que la inspira: definió el "acorde armónico" como aquel en el que no cuentan los sonidos que los forman sino las relaciones entre ellos.*

*Para la estética idealista, en especial la hegeliana, no había arte sin propósito. En la distinción Kantiana entre belleza libre (de cualquier finalidad) y belleza adherente (a un objeto concreto), sólo se reconocía la segunda: la forma artística sería así la manifestación sensible de la idea. El arte era, para Hegel, un epifenómeno de la religión: en realidad, nunca reflexionó sobre el arte como “cosa en sí”.*

*El formalismo que subyace en la obra teórica de los pensadores estudiados parte, pues del intento de superar el dualismo entre la expresión psicológica, convertida inmediatamente en pintura, y la visión del artista, generalizada en modo de sentir. En la medida que reduce la consideración del arte a las categorías de la visión del objeto, Herbart se opone a cualquier idea trascendente de arte que relativiza la obra como entidad, y que remite en definitiva a universos distante de lo artístico. Por otra parte, el intento de categorizar la visión apunta a la noción de estructura inmanente del objeto, inexistente sin la aportación del sujeto, pero irreductible a un mero acto de su voluntad. Ello conduce a la estética kantiana, con cuyo estudio culmina el recorrido histórico retrospectivo con el que se han intentado rastrear los orígenes del arte entendido como construcción de formas autónomas consistentes que las vanguardias mostraron de modo radical.*

*Si bien no puede considerarse un desarrollo natural de la estética kantiana, es difícil de imaginar el formalismo radical de Herbart sin los conceptos estéticos que*

*fundamentan la Crítica del juicio. Ahí se sientan las bases de una consideración distinta de la práctica artística, relacionada con la capacidad de un juicio subjetivo en el que se movilizan las facultades del conocer, imaginación y entendimiento, y se accede a la identificación de la forma por medio de un juego libre de los mismos.*

*La distinción kantiana entre placer sensitivo y placer estético, el carácter desinteresado de éste, la diferencia entre juicio de gusto y juicio de conocimiento –en tanto que el primero no pretende determinar el concepto de objeto, como si ocurre en el segundo–, son algunos puntos básicos de un modo distinto de plantear la estética. Pero es sobre todo la definición de esa finalidad sin fin que caracteriza al objeto artístico frente a esa otra finalidad orientada a una causa exterior propia de los organismos vivos –con los que la obra artística a menudo se ha asociado– el centro de gravedad de una idea autónoma de arte que se realizó en la vanguardia e inspira todo el ciclo histórico de la modernidad.*

*Con la glosa de los puntos esenciales de la crítica del juicio, se concluye el primer curso de los dos que componen el presente programa de Doctorado. Como en el título se avanzaba, este primer periodo se ha dedicado a reconstruir la genealogía de los principios estéticos de esa formalidad específica que da sentido a la arquitectura moderna”.*

LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE. José Ortega y Gasset, 1925.

Artículo elaborado por Logopita:

Decía Mallarmé que la poesía está hecha con palabras, no con ideas ni con pensamientos. A finales del siglo XIX y, sobre todo, a principios del siglo XX jóvenes artistas reaccionan en contra de la realidad, empiezan a crear algo nuevo, sin ninguna conexión con el pasado. Ortega, como buen filósofo, reflexionó acerca de ello y acuñó este término tan adecuado (para el movimiento y para su propia filosofía), “la deshumanización del arte”. Y lo hizo bajo el punto de vista de su particular dicotomía.

Ortega, como buen filósofo, ya lo dije, siempre fue bastante curioso y se hacía frecuentes preguntas acerca de lo que le rodeaba, preguntas a las que intentaba dar respuesta con su pensamiento y de la manera más racional e inteligente posible. La originalidad de este autor no radica tanto en su postura (heredera de una tradición germana de pensadores), sino la manera en que la amplió y lo que se adelantó en el tiempo a una sociedad que se iría configurando como él se la imaginaba: la llamada vertebración-invertebración. Lo cual suponía una paradoja, pero ese no es asunto de este artículo. Se hable de la manera en que se hable de él en estas líneas, siempre parecerá una visión simplista, pues su

complejidad requeriría un tratamiento y una lectura mucho más profunda.

Vayamos, pues, al meollo del asunto. A una de las cosas que hay que atender es a la dicotomía propia de Ortega, no exenta de cierto maniqueísmo. En esta relación de cosas, habla de lo que se puede entender como “sensibilidad artística” y “sensibilidad humana”, distintas en esencia y confrontadas. Pongamos por caso el ejemplo gráfico que él mismo propone: fuera, tras el vidrio, se dispone un jardín. Si empleamos nuestra visión en contemplar la realidad del jardín no veremos el vidrio. Si, por el contrario, detenemos nuestra mirada en éste, no veremos con claridad la floresta. Pues bien, en un cuadro, como paradigma, podemos detener nuestra mirada en el aspecto formal, en la pincelada, en las veladuras y en las metáforas que siempre, sin duda, ocultan la realidad. O podemos obviar esas cosas, y tan sólo disfrutar del sentido y de la realidad de esa obra pictórica. Poder estético, en suma, que a ojos de Ortega es opuesto a la realidad, ya que estilizar es deformar lo real. Luego a mayor estilización mayor deshumanización. El camino del artista ha de ser la “voluntad de estilo”, léase como el dominio estético de cambiar la realidad.

El realismo, a juicio de Ortega, es propio del pueblo, vulgar y plebeyo; propio de las masas. Jamás en la Historia del Arte, añade, se buscó el realismo como en el arte decimonónico, con su naturalismo que huye del más elemental ornato y estilo para mostrar la realidad,

y con su romanticismo, propio del autor que imprime sus pasiones humanas y fundamenta su arte en este sentimiento, haciéndose fácilmente entendible por todos a causa de su patetismo, sentimiento y drama. Por lo cual, concluye, el arte decimonónico es una monstruosidad.

Esto le da pie para hablar a su vez de arte impopular, diferenciándolo de no popular. Éste último puede llegar a calar en las masas, ya que no genera desprecio en las mismas; es innovador, por lo cual tardará un tiempo en “democratizarse”, pero es entendible. El impopular, sin embargo, goza del repudio del vulgo, y es repudiado porque no se comprende. Esto genera en el espectador un sentimiento de antipatía profundo, parecido al de “si no lo entiendo yo, no lo entiende nadie”. Esta persona no quiere ni pensar en que quizá si pueda ser comprensible, y la mera posibilidad de que él no lo pueda entender le produce escalofríos.

Interesantes son también sus reflexiones acerca de la objetivación de la obra de arte: vamos del mundo a la mente, dice, y no de la mente al mundo. Eso, efectivamente, es dar plasticidad, crear estética. La idea es el objeto, no el instrumento para llegar al objeto, lo cual es lo “humano”. No caben, pues –y es un juicio personal-, subjetivaciones a la hora de contemplar una obra de arte. Porque lo que se contempla ha de ser, a la fuerza, algo tan unívoco como la intención del artista. La única manera que

éste tiene de no ser derrotado es pintar “su idea” de lo que representará. De esta forma lo que pinte siempre será verdad, se ha renunciado a pintar la realidad, se ha convertido en lo que es en esencia: un cuadro, pura irrealidad.

Dejo algunos fragmentos jugosos del libro, que para explicarse ¿quién mejor que el propio Ortega?

“A mi juicio, lo característico del arte nuevo -desde el punto de vista sociológico- es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de si mismo frente a la obra. El arte joven, con solo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura.”

“Sin prejuicios no cabe formarse juicios. En los prejuicios, y sólo en ellos, hallamos los elementos para juzgar. Lógica, ética y estética son literalmente tres prejuicios [...] Sin esta condensación tradicional de prejuicios no hay cultura”

“¿Dónde acaba la copia y empieza la verdadera pintura? ¿No pondremos sobre quien nos pinte cosas a aquel que nos pinte un cuadro?”

“La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.”

Acerca del Romanticismo:

“En vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa y el alcohol de su placer. Y esto acontecerá siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas. Estas, sin remedio, nos sobrecogen, suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva.”

# BIBLIOGRAFÍA



AGRUPACIÓN ESPACIO

1947 "Expresión de Principios de la Agrupación Espacio", El Comercio, Lima, 15 de Mayo.

AGRUPACIÓN ESPACIO

1951 "La vivienda. La casa en la estructura urbana", espacio n° 7, Lima.

BELAUNDE, Pedro

1988 "La arquitectura moderna en el Perú y Le Corbusier", DAU. Documentos de Arquitectura y Urbanismo, n° 4; Lima.

1989 A. Montagne, Arquitecto; Editorial Epigrafe, Lima.

BENEVOLO, Leonardo

1994) "Historia de la arquitectura moderna", Gustavo Gili, Barcelona,

BENTÍN DIEZ CANSECO, José

1989 Enrique Seoane Ros. *Una búsqueda de raíces peruanas*; UNI, Lima.

BROWNE, Enrique

1988 Otra Arquitectura en América Latin; ediciones Gustavo Gili, México.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERÚ

1969 Concurso de Proyectos de Arquitectura de obras públicas y privadas 1963-1969; Editorial Santa Rosa, Lima.

CRUCHAGA BELAUNDE, Miguel

1963 "25 años de arquitectura residencial", El Arquitecto Peruano, nos. 309-310-311 (abril, mayo, junio); Lima.

1963 "25 años de arquitectura comercial", El Arquitecto Peruano, nos. 315-316-317 (oct., nov., dic.); Lima.

FRAMPTON, Kenneth

1985 "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia", en FOSTER, Hal (coord.) La posmodernidad, Cairo.

1987 Historia crítica de la arquitectura moderna, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, tercera edición ampliada. (Primera edición en inglés, 1980).

FREIRE, Fernando

2003 Investigación: "La Casa Patio del Plan Regulador de Chimbote y sus Orígenes en la Arquitectura Popular de la Costa Peruana", Universidad Politécnica de Cataluña, España.

- HEREU, Pere; MONTANER; Joseph María; OLIVERAS, Jordi  
1994 Textos de arquitectura de la modernidad; Ed. Nerea, Madrid.
- HITCHCOK, Henry Russell – JOHNSON, Philip  
1984 El Estilo Internacional: -Arquitectura desde 1922; Artes Gráficas Soler, S.A., España.
- JOCHAMOWITZ, Alberto  
1939 "Contra la arquitectura 'nudista'", El Arquitecto Peruano", nº 21, Lima, abril.
- LE CORBUSIER  
1964 Hacia una arquitectura, Poseidón, Buenos Aires.
- LINDER, Paul  
1953 "Homenaje a Walter Gropius", El Arquitecto Peruano, nº 188-189, Lima, Marzo-Abril.
- MARTÍNEZ, Amalia  
2001 Arte y Arquitectura del siglo XX – Vanguardia y Utopía Social – Vol. I; Novagràfik, S.A., España.
- 2001 Arte y Arquitectura del siglo XX – La institucionalización de las Vanguardias – Vol. II; Novagràfik, S.A., España.
- MARTUCCELLI, Elio  
2000 Arquitectura para una ciudad fragmentada, *Ideas, Proyectos y Edificios en la Lima del Siglo XX*; Centro de Investigación – Universidad Ricardo Palma, Lima.
- MONTANER, Joseph María  
1994 "La arquitectura en Latinoamérica, en BENÉVOLO, Leonardo, historia de la arquitectura moderna, Gustavo Gili, Barcelona, Cap. XX.
- NEYRA, Eduardo  
1956 "El problema de la vivienda en el Perú", El Arquitecto Peruano, nº 224-225, Marzo-Abril.
- ORTEGA Y GASSET, José  
1985 "La Deshumanización del Arte", Editorial Planeta de Agostini, S.A. Barcelona.
- PIÑON, Helio  
1997 "El sentido de la Arquitectura Moderna"; Ediciones UPC – Universidad Politécnica de Cataluña –, España.

2000 "Miradas Intensivas"; Ediciones UPC – Universidad Politécnica de Cataluña –, España.

ROVIRA, Teresa  
1998 Problemas de Forma Schoenberg y Le Corbusier, Ediciones UPC, Barcelona.

2004 Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950 – 1965,

2005 Gramagraf, SCCL, Barcelona.  
(Primera, Segunda y Tercera Recopilación).

2006

Revista DPA nº 13

2001 Patio y Casa; Ediciones UPC – Universidad Politécnica de Cataluña –, España.

UNWIN, Simon

2003 Análisis de la Arquitectura; Editorial Gustavo Gili, SA, España.

VELARDE, Héctor

1958 "Lo tradicional en nuestra arquitectura contemporánea", El Arquitecto Peruano nº 246-247-248, Lima, Enero, Febrero, Marzo.

VENTURI, Robert

1974 Complejidad y contradicción en arquitectura, Ed. Gustavo Gili, Barcelona. (Primera edición en inglés, 1966).

ZEVI, Bruno

1998 Saber ver la arquitectura; Ediciones Apóstrofe S.L., España.

1998 Historia de la Arquitectura Moderna; EMECE., Buenos Aires.

#### TEXTOS EN INTERNET:

GALNARES ARIAS, Eduardo T., 08 de enero del 2008.  
[http://www.homines.com/arte\\_xx/movimiento\\_moderno/index.htm](http://www.homines.com/arte_xx/movimiento_moderno/index.htm)

BLOG: LA FORMA MODERNA, reflexiones sobre arquitectura moderna.  
<http://formamoderna.blogspot.com/>

FORO: LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE, José Ortega y Gasset.  
<http://la2revelacion.com/?p=141>



## CONTRATAPA

La producción de la Forma Moderna es un hecho tangible, cotidiano y vigente en nuestro entorno arquitectónico actual, entenderla y reconocerla se vuelve indispensable para quienes comparten un interés adicional -a la mera intuición- en el aprendizaje y la proyección de arquitectura contemporánea.

Este documento, está orientado a entender la génesis de la arquitectura moderna -en relación a la Forma- y su opción como herramienta adecuada para la proyección arquitectónica actual. Por consiguiente, este escrito no está dirigido al estudio de temas nuevos dentro del ámbito profesional, sino, a reconsiderar la evolución arquitectónica experimentada en el siglo XX, aproximándonos al desarrollo de la arquitectura moderna para revalorar sus principios esenciales. Considerando, de esta manera, que la proyección arquitectónica moderna es un camino vigente y necesario para el adecuado desarrollo de nuestra arquitectura contemporánea.

Las viviendas unifamiliares que se exponen en este documento, sirven para identificar la forma moderna analizada, y a su vez, aproximarnos al desarrollo de la arquitectura moderna en el Perú, formando parte de un trabajo paralelo de recopilación de viviendas unifamiliares modernas desarrolladas en el Perú.