



Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo Año n° 3, n° 4, diciembre 2009

Concurso de anteproyectos para el edificio Centro de Servicios Estudiantiles - PUCP.
Chontay.

TEMA CENTRAL: VIVIENDA

La enseñanza y la vivienda. Taller FAU-PUCP

Taller 2: Reinventando la vivienda desde la exploración espacial.

Taller 3: La vivienda como modo de vida.

Taller 3-4: La vivienda desde la imaginación del usuario.

Taller 5-6: Hábitat pertinente. La vivienda: edificación urbana y paisajística.

Taller 7: El factor urbano: generador tipológico de la vivienda colectiva.

El Arte de Habitar.

Habitat inquieto: Previ Lima y la experiencia del tiempo.

Proyecto de Fin de Carrera: Barrio primero de mayo en el Cercado de Lima.

Proyecto de Fin de Carrera: Vivienda productiva en Nuevo Pachacutec.

Hogar y vivienda provisional: Tres casos del proyecto piloto nuevo pachacutec.

La ciudad y el espacio público como puentes entre el Perú y los valores de la Unión Europea.

La supervivencia de las grandes salas de cine limeñas: Nuevos usos, modificaciones y transformaciones.

Entrevista Elías Torres.



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE
**ARQUITECTURA
Y URBANISMO**

- p 003** EDITORIAL
- p 004** CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA EL EDIFICIO CENTRO DE SERVICIOS ESTUDIANTILES-PUCP
- p 020** CHONTAY
GABRIELA GARAY / LINDA TITO / JUAN MANUEL PARRA

TEMA CENTRAL

- p 024** LA ENSEÑANZA Y LA VIVIENDA. TALLER FAU-PUCP
- p 028** TALLER 2. REINVENTANDO LA VIVIENDA DESDE LA EXPLORACIÓN ESPACIAL
SANDRA BARCLAY / PAULINE FERRER / JORGE DRAXL
- p 032** TALLER 3. LA VIVIENDA COMO UN MODO DE VIDA
RODOLFO CORTEGANA / PATRICIA LLOSA / KAREN TAKANO
- p 036** TALLER 3-4. LA VIVIENDA DESDE LA IMAGINACIÓN DEL USUARIO
MARIA PAZ BALÉN / TEODORO BOZA / JUAN CARLOS BURGA
- p 040** TALLER 5-6. HÁBITAT PERTINENTE. LA VIVIENDA: EDIFICACIÓN URBANA Y PAISAJÍSTICA
ÓSCAR BORASINO / GUILLERMO GUEVARA / RENATO MANRIQUE
- p 044** TALLER 7. EL FACTOR URBANO: GENERADOR TIPOLOGICO DE LA VIVIENDA COLECTIVA
EDUARDO FIGARI / ALEX KRATEIL / GONZALO BENAVIDES
- p 048** EL ARTE DE HABITAR
MARTA MORELLI
- p 060** HÁBITAT INQUIETO:
PREVI LIMA Y LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO
DIEGO TORRES
- p 070** PROYECTO DE FIN DE CARRERA:
BARRIO PRIMERO DE MAYO EN EL CERCADO DE LIMA
GONZALO DEL CASTILLO
- p 076** PROYECTO DE FIN DE CARRERA:
VIVIENDA PRODUCTIVA EN NUEVO PACHACÚTEC
ROSA AGUIRRE
- p 082** HOGAR Y VIVIENDA PROVISIONAL:
TRES CASOS DEL PROYECTO PILOTO NUEVO PACHACUTEC.
ELIANA CABRERA
- p 094** LA CIUDAD Y EL ESPACIO PÚBLICO COMO PUENTES ENTRE LOS VALORES DEL PERÚ Y LA UNIÓN EUROPEA
JUAN MANUEL DEL CASTILLO
- p 104** LA SUPERVIVENCIA DE LAS GRANDES SALAS DE CINE LIMEÑAS:
NUEVOS USOS, MODIFICACIONES Y TRANSFORMACIONES
ELIZABETH VALDIVIA
- p 116** ENTREVISTA A ELÍAS TORRES
LUIS RODRÍGUEZ
- p 122** ABSTRACS

A Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo



COMITÉ EDITORIAL / EDITORIAL COMMITTEE

Frederick Cooper Llosa
Reynaldo Ledgard Parró
Eduardo Figari Gold
Wiley Ludeña Urquiza
Manuel Flores Caballero
Manuel de Rivero

EDICIÓN / EDITION

Luis Rodríguez Rivero

COORDINACIÓN EDITORIAL / EDITORIAL COORDINATION

Elizabeth Valdivia / Dessiré Velez / Sarah Yrivarren

CONCEPCIÓN GRÁFICA / GRAPHIC CONCEPT

Margarita Ramírez / Luis Rodríguez Rivero

DIAGRAMACIÓN / DIAGRAMMING

Fiorella Pérez / Alejandro Saavedra

CORRECCIÓN DE ESTILO / STYLE CORRECTION

María del Carmen Ghezzi

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

xxxxxxx

IMPRESIÓN / PRINTING

Grafic ASPA

Oficina de Publicaciones:
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, PUCP
Avenida Universitaria 1801
San Miguel, Lima, Perú
(511) 6262000
Arevista@pucp.edu.pe
<http://www.ARevistaArquitectura.pucp.edu.pe>
ISSN 2072 – 1056
Hecho el depósito legal: 20070–00642

Al igual que la arquitectura, la política es un problema de elecciones. Elegir –optar– es una actividad clave pero inadvertida dentro de los procesos creativos, agazapada en los mecanismos de la memoria, disfrazada en la imaginación y despreciada dentro del pensar. La pretensión de crear de nada responde a la necesidad de autoafirmarnos como dioses capaces de crear en el sentido judeo-cristiano y coloca al elegir en una situación secundaria, siendo esta la base de la creación.

La Cultura Occidental ha exaltado en la esfera del arte el mito de la creación como prerrogativa individual por encima de otras condicionantes, sólo en los últimos tiempos se vuelve a entender en términos colectivos –la memoria colectiva, los imaginarios– lo que permite renovar las coordenadas de las distintas disciplinas. Por ejemplo en la arquitectura debemos entender que la creación pasa por un proceso de elecciones cuyo marco general se encuentra en un sustrato colectivo, tanto en término de soluciones y planteamientos generales como en repertorios y respuestas específicas. Los condicionamientos ideológicos, culturales o del mercado son tan determinantes que la arquitectura es cada vez menos capaz de diferenciarse en cualquier punto del planeta, y es que cada vez resulta más restringido el registro desde el que optamos.

En la política sucede algo parecido, elegir ha perdido sentido en tanto todas las posibilidades nos resultan equivalentes y tenemos casi la certeza de que las cosas seguirán un curso inevitable sea cual sea el resultado. La elección ha perdido su sentido creativo y ha devenido en un requisito burocrático e intrascendente, dejando a los individuos aislados para gestionar su ciudadanía con la ilusión de la libertad, exactamente igual que lo que sucede con la arquitectura.

Vincular la arquitectura y la política ha pasado en los últimos tiempos por una cuestión ética, por reivindicar el sentido de la Polis, de la ciudad como espacio de encuentro, del espacio público como la máxima expresión de la vida en sociedad. La arquitectura tiene entonces para con la ciudad responsabilidades, normas, obligaciones y burocracia.

Vincular la arquitectura y la política ha pasado en los últimos tiempos por una cuestión ética, por reivindicar el sentido de la Polis, de la ciudad como espacio de encuentro, del espacio público como la máxima expresión de la vida en sociedad. La arquitectura tiene entonces para con la ciudad responsabilidades, normas, obligaciones y burocracia.

Al hacer esto hemos dejado de lado la coincidencia que tienen la arquitectura y la política en el carácter electivo de su naturaleza creativa, volver la mirada a esta nos permitirá resignificar ambas actividades. Sin embargo la ciudad posee aún intacta su capacidad de convocatoria a los procesos creativos, simplemente está invadida por los moralismos, las obligaciones éticas y las pretensiones individuales. La arquitectura puede ser una herramienta vital y poderosa para evidenciar la capacidad creativa de la política si amplía su registro electivo más allá de los condicionamientos de la cultura hegemónica, las demandas del mercado y los paradigmas vigentes.

Confiar en la ciudad, en su capacidad de renovación, de creación, de invención, confiar en la “voluntad secreta e incontenible de las manifestaciones colectivas” permitiría volver a mirar la relación entre arquitectura y política, la coyuntura electoral del País nos presenta una oportunidad.



CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA CENTRO DE SERVICIOS ESTUDIANTILES

La PUCP, con el fin de brindar un espacio público y confortable a sus estudiantes, ha decidido dar un espacio al Centro de Servicios Estudiantiles. Para llevarlo a cabo convocó a un concurso de anteproyectos entre los profesores y estudiantes de su Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

El Centro de Servicios Estudiantiles se ubicará en el campus universitario, al borde de la alameda central y frente a la Cafetería de Letras. El espacio destinado al centro colinda con el edificio Mc-Gregor, la Escuela de Graduados y la Facultad de Educación.

El edificio tiene como objetivo responder a las necesidades de los estudiantes por medio de la funcionalidad y la flexibilidad de su diseño. El programa inclu-



Render del proyecto ganador, de Llosa-Cortegana arquitectos, para el Centro de Servicios Estudiantiles desde la alameda central.

EL EDIFICIO - PUCP

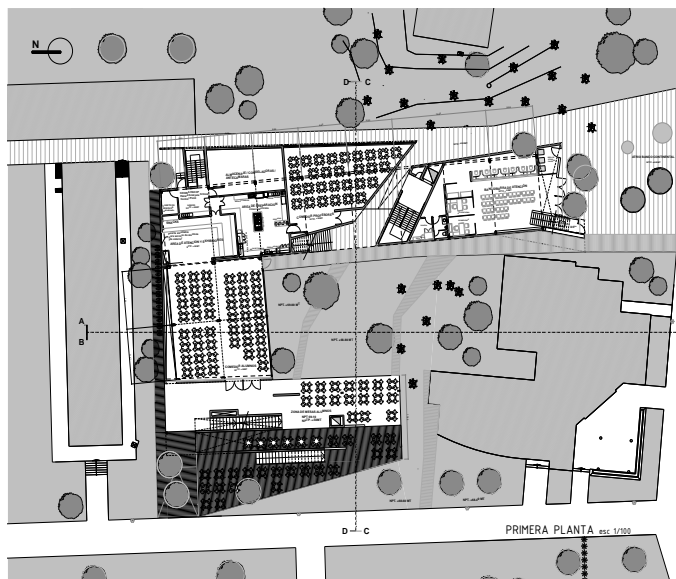
ye locales comerciales, instalaciones para un banco, una cafetería, un *snack*, un patio de comidas, y zonas de estudio, de estar, fotocopadoras y vestidores. Además, deberá aprovechar los accesos, las vistas y las condiciones ambientales del campus.

En las siguientes páginas se presentan los anteproyectos presentados por los participantes. Los concursos son un medio de discusión de propuestas específicas, ideas, estrategias y conceptos, y es así que, con esta convocatoria, el Centro de Servicios Estudiantiles inauguraría una nueva etapa en el crecimiento de la infraestructura de la universidad, mejorando la calidad arquitectónica de los espacios comunes y evitando que el campus de nuestra universidad se siga convirtiendo en una sucesión de edificios mediocres y espacios residuales como ha venido ocurriendo en las últimas décadas.



PRIMER PUESTO

**ARQ. RODOLFO CORTEGANA / ARQ. PATRICIA LLOSA / BACH. SUSANA GALLEGOS /
BACH. CHRISTIAN CORTEGANA / AL. ANTHONY CABALLERO / AL. GUSTAVO DÍAZ**



Planta general del proyecto



Vista del patio central

El edificio genera un gran espacio público, donde los límites y las posibilidades de uso y función son dadas por los propios alumnos. Así, este espacio se convierte en un lugar dinámico de confluencias, de encuentros, de paso y de permanencia. Su relación con el entorno es abierta, los cerramientos son las personas que lo recrean, lo público inunda su expresión.

Es así que el edificio busca que su arquitectura sea parte de las relaciones entre las personas y que genere distintas posibilidades para ser habitado y usado.



Elevación Este y Oeste



SEGUNDO PUESTO

**ARQ. LORENA HURTADO / ARQ. LORENA TRINIDAD / ARQ. INGRID GARCÍA /
ARQ. ANTONELLA COSTA**

El proyecto aprovecha las vistas existentes a partir del nuevo edificio y sus zonas exteriores, que se basan en circulaciones entrelazadas dispuestas de forma sugestiva por fuera del edificio.

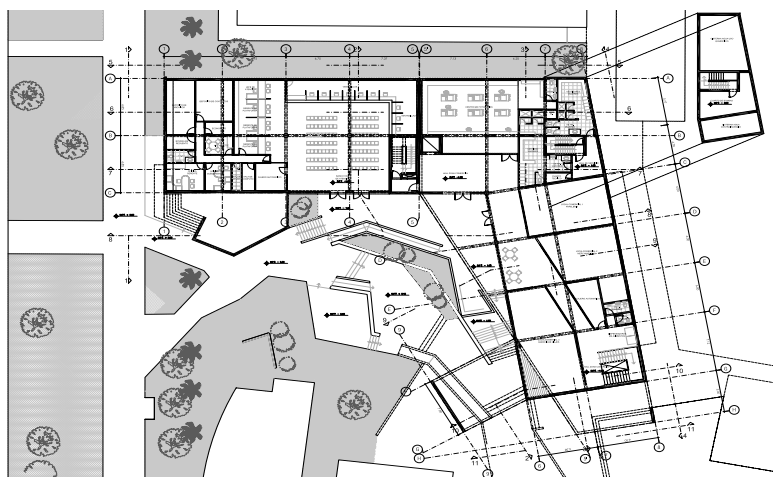


Vista general del proyecto



Vista general

Cuenta con tres niveles conectados por tres núcleos de escaleras. Se accede al edificio por medio de rampas y escaleras que bajan medio nivel a un espacio público que acompaña la pendiente del terreno y sirve a la vez de conexión entre la vereda principal y la vereda de ingreso a la universidad. Desde este espacio se ingresa a la entidad bancaria y a los locales comerciales. El piso superior se encuentra a nivel de la peatonal que lleva a la entrada de la universidad. En este nivel está el ingreso principal de la cafetería.



Planta general del proyecto



TERCER PUESTO

**ARQ. LUIS RODRÍGUEZ RIVERO / AL. MARTÍN MONTAÑEZ / AL. SILVANA SALAZAR /
AL. SERGIO GÁLVEZ**

Ante la disminución progresiva de las áreas verdes en el campus de la PUCP y la proliferación de edificios en altura, la propuesta se basa en el esfuerzo por disminuir al mínimo el impacto físico y visual del nuevo proyecto. Las áreas del

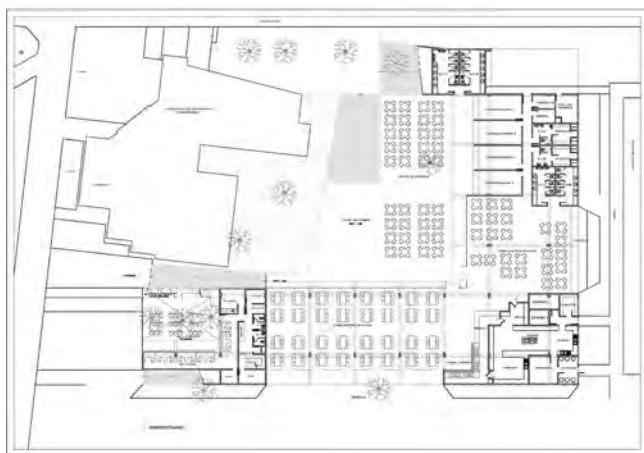


Vista del patio central



Vista posterior del proyecto

programa se ajustan al mínimo indispensable, se hunde le patio de comidas y el edificio elimina cualquier pretensión formal, expresiva o espacial, buscando que el edificio sea un diagrama a través del cual se perciban la Alameda y los jardines. El espacio principal se conforma por el patio. Sobre este convergen los volúmenes y los usos diversos con vistas a todos los ambientes semipúblicos, privados, de comercio y de estudio.



Planta general del proyecto



ARQ. SANDRA BARCLAY / ARQ. JEAN PIERRE CROUSSE / ARQ. MANUEL DE RIVERO
ARQ. OSCAR MALASPINA / ARQ. ROSA AGUIRRE

El proyecto nace una reflexión sobre el uso que le dan los alumnos a los jardines, tomando en cuenta la tradición de estudiar en ellos. El resultado es una infraestructura que se inserta dentro de un bosque de eucaliptos y sauces y se

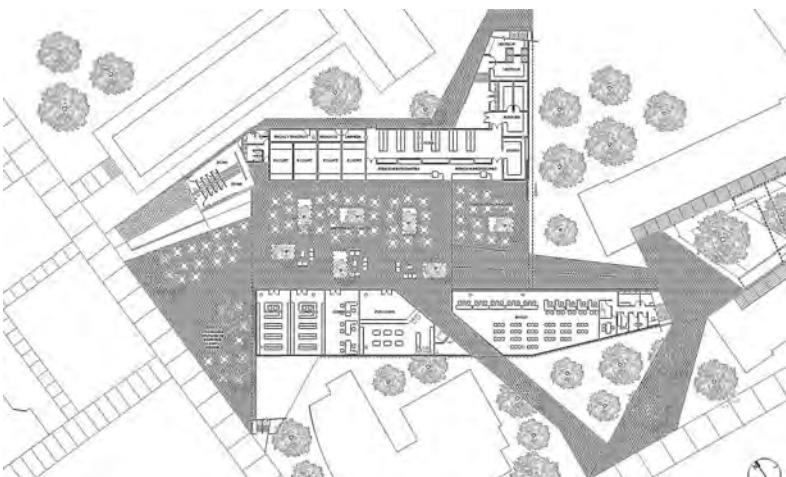


Vista interior del proyecto



Vista general del proyecto

despliega para crear dos niveles. Las áreas de estudio son concebidas como un jardín elevado hacia la copa de los árboles, que genera espacios tranquilos, favorables a la concentración. Debajo, una plaza cubierta definida por una cuadrícula ortogonal de columnas y puntuada de patios con árboles, alberga los servicios de cafetería, banco, fotocopadoras y baños en el lugar de encuentro de los flujos peatonales del campus.



Planta general del proyecto



ARQ. CARLOS NAVARRO / AL. CÉSAR TARAZONA / AL. CAROLINA VELÁSQUEZ

Como premisa del emplazamiento, se decide no ocupar los límites sugeridos para no perjudicar las zonas ocupadas por árboles. El edificio se define en sección, devolviendo al campus parte del espacio concedido con la generación de una plaza abierta que funcione como centro de reuniones alrededor de la cual se

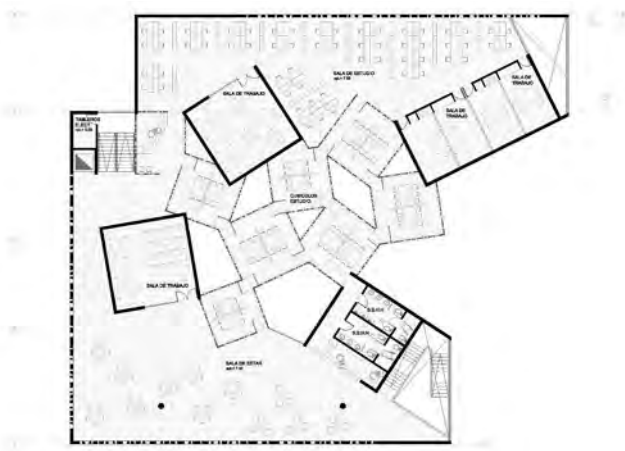


Vista interior del proyecto



Vista general del proyecto

ubica el programa más público. Así, se propone una “tapa” protectora para las áreas públicas que es el detonante que genera la imagen del edificio. Actúa como un doble filtro de ventilación e iluminación, tanto para la zona de estudios, mediante su cerramiento exterior calado, como para la plaza pública inferior, a través de sus patios internos, los mismos que refuerzan la imagen al evidenciar su sistema estructural de triangulaciones.



Planta general del proyecto



**ARQ. BRAULIO MIKI / ARQ. RICARDO HUANQUI / ARQ. RODOLFO BOCANEGRA /
ARQ. NELSYBETH VILLAPOL**

La propuesta partió de la creación de un espacio de encuentro en el que confluyan todos aquellos que hacen vida académica y que permita el intercambio entre los diversos sectores que conforman la universidad. Se plantea un gran espacio público que responda a una doble condición: un lugar donde se desarrolla la



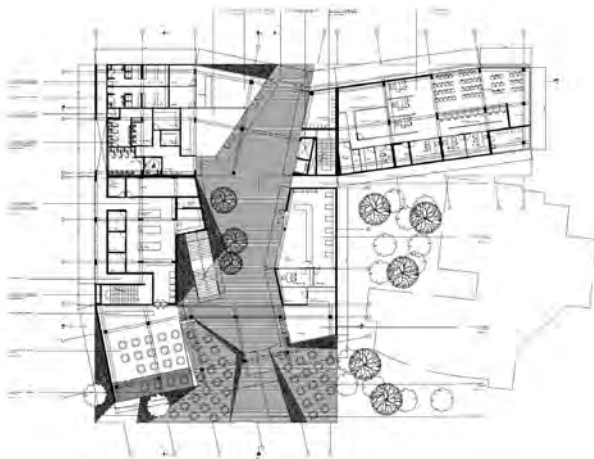
Vista interior del proyecto



Vista principal del proyecto

vida estudiantil y un espacio institucional. Este funciona como un inmenso *hall* de entrada que recibe a los que ingresan al campus.

El edificio aparece como un espacio permeable, de límites imprecisos, que se convierte en una extensión del exterior. Las relaciones son fluidas, los espacios están en constante relación con el vacío central. La fachada Sur se asoma a la vereda de ingreso, con un volumen que recoge a la persona y la introduce en el edificio.



Planta general del proyecto



ARQ. CARLOS ALBERTO FERNÁNDEZ-DÁVILA / ARQ. ROSA ELENA FERNÁNDEZ-DÁVILA
ARQ. LUIS SOLARI / ARQ. LUIS FELIPE DÍAZ

El emplazamiento del edificio se encuentra a nivel del terreno original por las características funcionales que se requerían. Así se propone un acceso peatonal muy directo y un acceso de los distintos insumos requeridos para el funcionamiento de los distintos locales comerciales.



Vista exterior del proyecto



Vista principal del proyecto

El edificio cuenta con una mayor exposición del área comercial, resuelta en el volumen triangular. Las áreas de comida están relacionadas al jardín posterior. La solución volumétrica se resuelve a partir de terrazas, lo que le da una imagen ligera. La solución estructural se basa en columnas y losas de concreto armado. Así, en el primer nivel se encuentran los locales comerciales, el patio de comidas y la zona de servicio; en el segundo nivel la cafetería y la *mezzanine* del local bancario, y en el tercer nivel el área de estudio, de lectura y de descanso.



Elevaciones del proyecto



Camino de ingreso que divide el asentamiento

CHONTAY

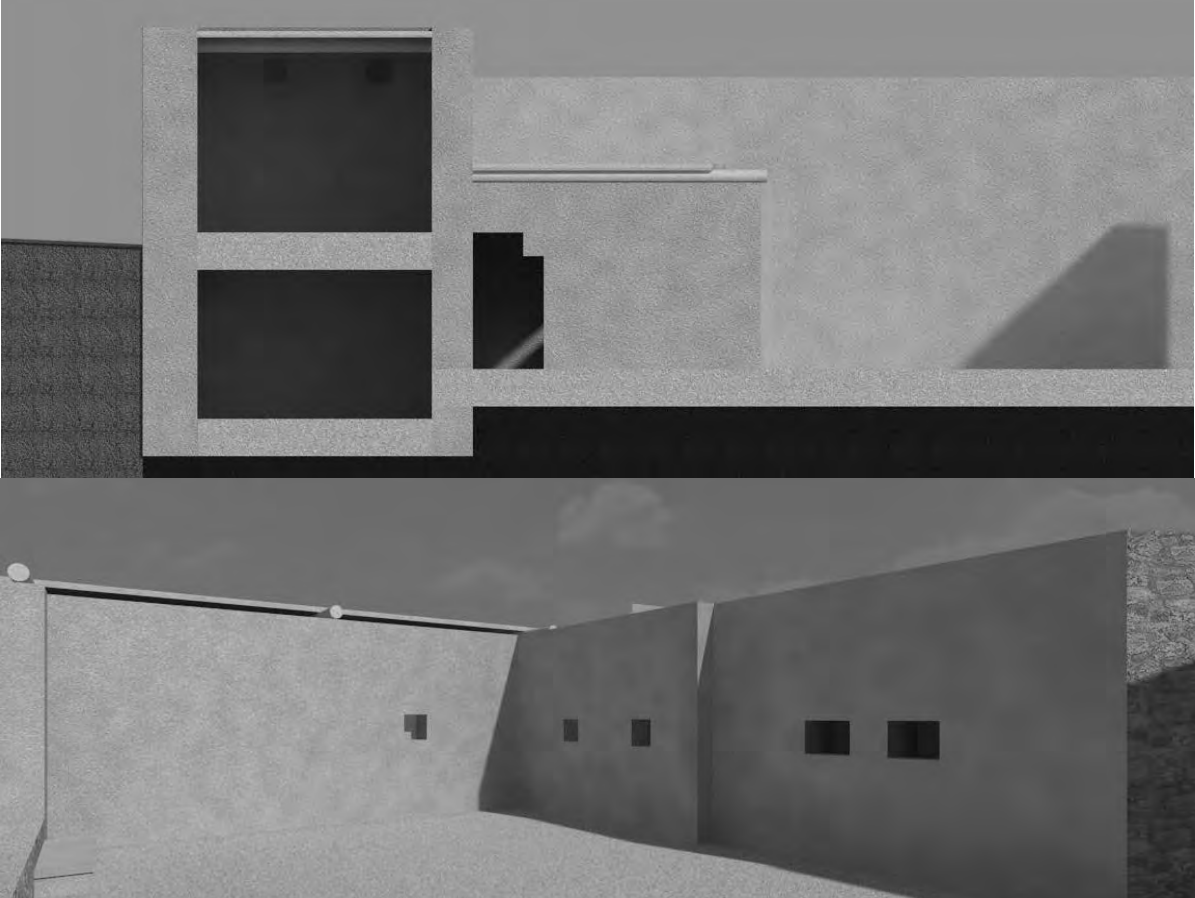
GABRIELA GARAY / LINDA TITO / JUAN MANUEL PARRA

Como parte de los trabajos que los alumnos del curso Arquitectura Prehispánica, que dirige el arquitecto José Canziani, se realizan trabajos de reconstrucción hipotética de distintos restos arqueológicos. A continuación presentamos el realizado por un grupo de alumnos sobre la arquitectura doméstica de Chontay.

Chontay es un asentamiento de origen prehispánico ubicado en el valle medio alto del río Lurín en el actual distrito de Antioquía, al Sur de la ciudad de Lima. Al no estar muy cerca del río, ni en las alturas de las montañas, sino en un lugar intermedio, sus habitantes podían protegerse del calor y de los insectos. Además, aprovechaban la re-

cepción de los vientos producidos por su situación geográfica de quebrada.

Se puede deducir que su organización social estuvo relacionada por el cauce que divide el asentamiento en dos partes. En los restos arqueológicos que se han mantenido del conjunto, se puede identificar arquitectura pública y privada.



Vista 1 y vista 2

El ingreso del asentamiento está definido por un camino con dirección al cauce que divide el asentamiento (vista 1). Tal ingreso se encuentra reforzado por un edificio que, por sus distintas características, pensamos que presenta complejidad particular dentro del conjunto. Está ubicado en la margen izquierda del cauce y presenta varios ingresos, espacios amplios y tres cámaras subterráneas destinadas al almacenamiento de alimentos. Este trabajo analizará este edificio desde su estado actual para deducir y proponer su reconstrucción arquitectónica.

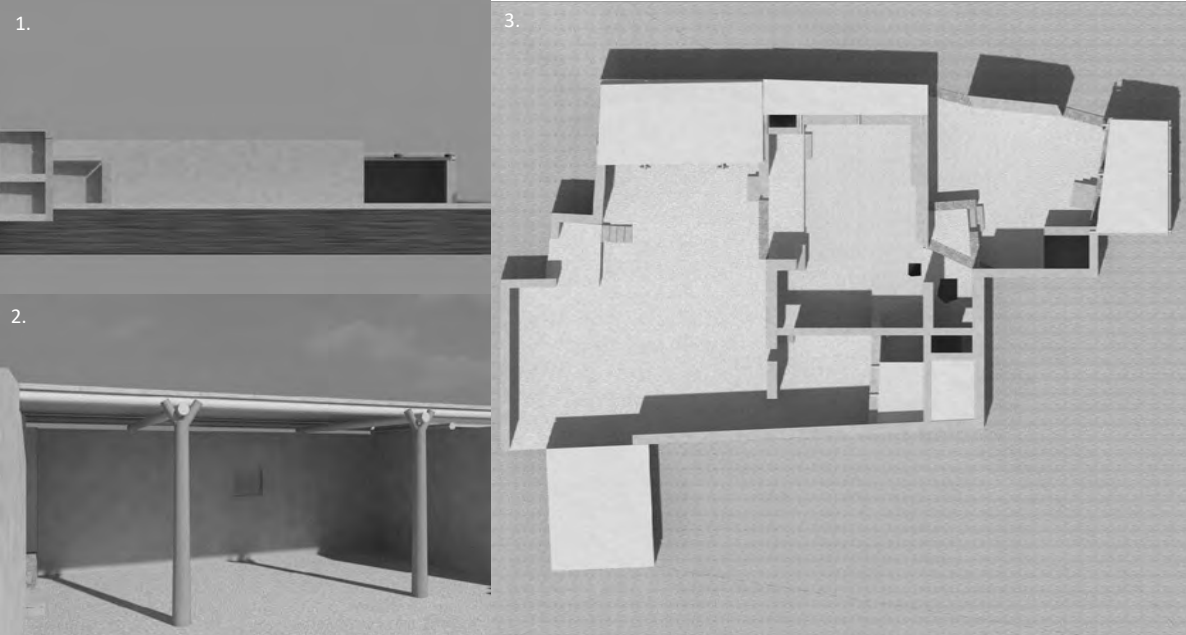
ESTADO ACTUAL

Se encuentra relativamente bien conservado. Sin embargo, presenta notables daños y pérdidas en general, por lo que la primera labor al estudiarlo fue

determinar sus límites reales, para lo cual fue necesario entender cada compartimiento y sus características particulares para saber si estos se enlazaban funcional y espacialmente entre sí.

Encontramos entonces una serie de zonas diferenciadas, pero con espacios comunes, como se ve en la planta (vista 2), a modo de patios externos que además eran zonas de distribución cercanos a una entrada. Ello nos permitió delimitar la unidad para así poder analizar a fondo estos espacios y las relaciones entre estos.

También se hallaron otros compartimientos de características espaciales y funcionales distintas, pero que se consideran como parte de la unidad, básicamente porque existían puertas y entradas más angostas que también nos hablan de que esta pudo presentar distintos usos.



1. Eje principal / 2. Altillo techado / 3. Planta de techos

Viendo más en detalle los espacios, caímos en cuenta que existían diferencias dentro de cada lugar de este resto arqueológico, básicamente enmarcadas por diferencias de altura y nichos que creemos servían para demostrar jerarquía. Vale aclarar que, además de este tipo de nicho, existían otros que servían para controlar visualmente los espacios a modo de discretos ventanales, y por último, los que servían para estructurar el techado, pues una viga se posa dentro de este nicho.

Finalmente, descubrimos espacios subterráneos, que eran a simple vista huecos en la tierra, pero al verlos en detalle concluimos que la unidad tenía un nivel inferior en determinadas partes, muestra de su sofisticación, desarrollo e importancia.

RECONSTRUCCIÓN DE LA UNIDAD

En base a la delimitación y observación de los restos arqueológicos, dimos inicio al análisis de lo encontrado, estableciendo así las secuencias espaciales que pensamos existieron, clasificando los espacios según usos y jerarquía para finalmente determinar el tipo de unidad que fue y lograr

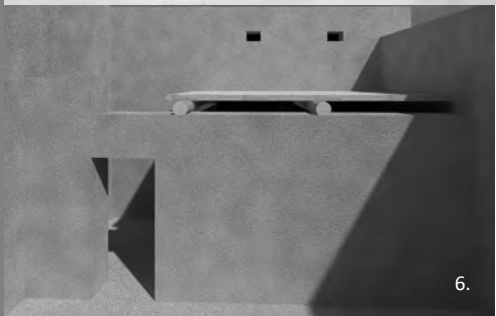
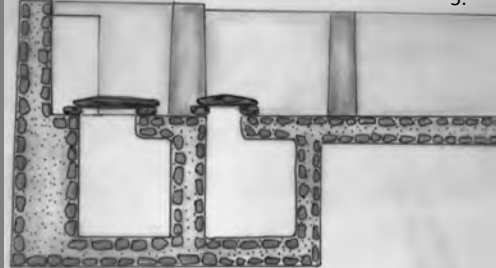
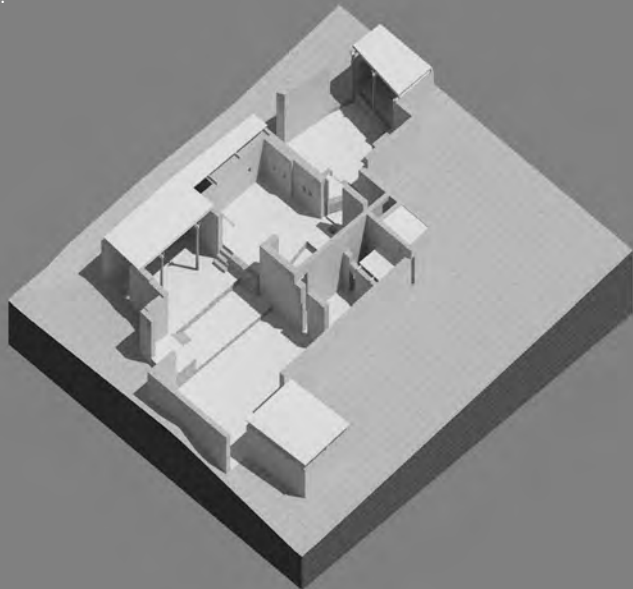
entender un poco más cómo funcionó Chontay alguna vez.

Lo primero que descubrimos es que todo está ordenado en base a una secuencia espacial basada en jerarquía y dominio. Para esto creemos que se organizó en un eje longitudinal del cual se desprendían distintos ambientes, siendo los más sofisticados los que se encuentran más arriba, ya que estos tenían control visual sobre los otros.

La separación entre espacios estaba determinada por altillos que en un caso contenían fosas depósito, afianzando el control de unos sobre otros.

Además de este eje principal, se desprendía otro secundario que, visto en corte, nos enseña el mismo tipo de configuración longitudinal: la cámara superior, de una arquitectura muy sofisticada, que ejerce dominio sobre las inferiores, que tienen función de depósito, mediante una serie de ventanillas muy pequeñas que funcionan en una lógica de “ver sin ser visto”.

Existieron tres tipos de espacios: los abiertos, los techados y las cámaras subterráneas. Los abiertos eran usados para la recepción y distribución, de donde se destinaría a almacenarlos,



4. Secuencia espacial de una unidad para su interpretación / 5. Corte de fosa 1 y 2 / 6. Vista 3

mientras que los techados eran para almacenar posiblemente productos agrícolas. Dentro de estos existen dos tipos: los que eran cuartos cerrados, donde vale resaltar uno de doble compartimiento que pensamos tenían fin de depósito, a los que se accedía por escaleras de piedra, y los que manejaban un altillo con un techado de gran luz. Finalmente, las cámaras subterráneas se utilizaban para almacenar productos que requerían de una mayor protección utilizando un sistema de lajas, unas más grandes que otras, dependiendo del tamaño de la fosa.

Sobre estas es necesario estudiar tres fosas juntas ubicadas casi al centro de la unidad que manejan cierta jerarquía entre sí. Estas se definen a partir de la posición que tengan, y es así que hay una fosa de mayor jerarquía que esté dentro y debajo de un cuarto que toma el área de este a partir de la proyección de sus muros hacia abajo.

En lo que respecta a lo constructivo, la unidad está constituida por muros de adobe y piedra de sección trapezoidal y en los vanos presenta vigas de piedra o madera. Además, por las características antes mencionadas, creemos que existió un techado de cañas

con una torta conformada de barro y arcilla blanca encima y que para acortar las luces se usaron troncos de madera con horcones.

CONCLUSIONES

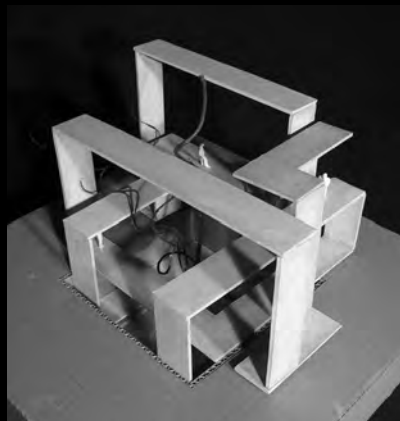
Con el análisis anterior podemos concluir que la unidad en estudio tuvo un carácter público, ya que prácticamente todos sus espacios estaban dedicados al almacenamiento de productos y al control de los mismos. Es por esta razón, además, que estos restos presentan un mayor desarrollo constructivo y espacial que otras unidades que recorrimos.

Finalmente, la configuración longitudinal del espacio con jerarquías basadas en altura y en áreas cubiertas, nos da luces sobre la organización social de Chontay, clásica de las sociedades de su tiempo, basada en marcadas diferencias sociales y en el dominio de un grupo sobre los otros, por lo que podemos afirmar que esta unidad, dado su carácter público y las particularidades antes mencionadas, es fiel expresión de la forma de vida en esta aldea tardía.

TEMA CENTRAL :

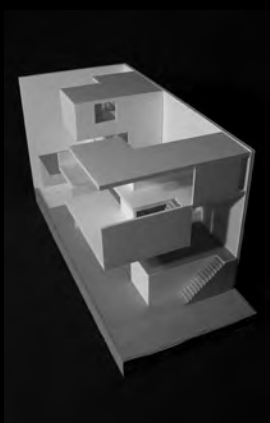
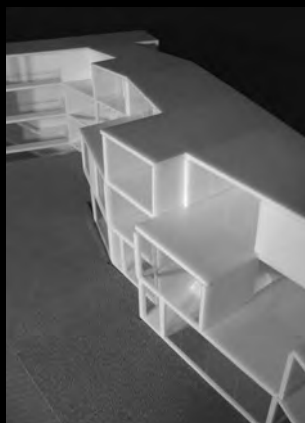
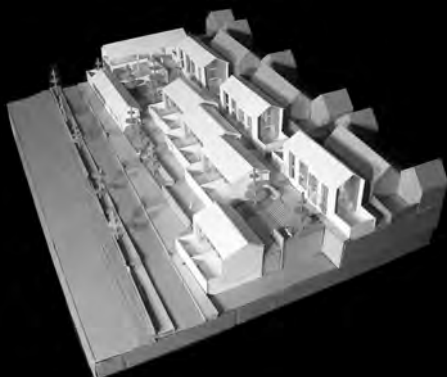
LA ENSEÑANZA Y LA VIVIENDA

LUIS RODRÍGUEZ RIVERO



Es un lugar común hablar de la ausencia de reflexión teórica en el medio arquitectónico peruano, una y otra vez hemos leído y escuchado a quienes afirman que estamos dominados por un excesivo pragmatismo donde radicaría la pobreza de nuestra arquitectura. En estas líneas quisiera plantear el tema desde la orilla opuesta, provocadoramente por cierto, y sostener que la ausencia de “pensamiento” en la arquitectura en el Perú se debe a cierta dificultad de quienes ejercen la crítica y la teoría para re-construir las inquietudes teóricas que los arquitectos exponen en las diversas actividades que llevan a cabo en el ejercicio de la profesión.

Esto querría decir que no son –necesariamente– los arquitectos proyectistas o los docentes o los funcionarios públicos quienes deberían escribir textos teóricos alrededor de la labor que realizan, sino que por el contrario, es deber de los teóricos y de los críticos observar, revelar, sistematizar y exponer los principios y las ideas que se encuentran detrás de cada una de las actividades del quehacer arquitectónico, yendo para esto más allá de los escritos de los mismos proyectistas o docentes, y buscando dibujar los más claramente posible la ideología y



los principios rectores que siempre esperan detrás de los edificios, intervenciones o pedagogías para ser interpretados.

Es cierto que esta labor del teórico-crítico encuentra más dificultades en un medio poco propenso a la escritura -y a la lectura- sin embargo hoy en día sabemos que esto no es privativo de nuestra sociedad, es casi un síntoma generalizado del mundo contemporáneo, dificultad que ha llevado a los realmente interesados a ampliar los medios a través de los cuales se hacen explícitos los pensamientos *ocultos* dentro de las prácticas arquitectónicas.

Una manifestación de esto es la proliferación de libros dedicados casi íntegramente a publicar imágenes de la obra de los arquitectos, si bien ya desde inicios de siglo esto era usual, el carácter de las publicaciones de las últimas dos décadas es distinta, tiene más que ver con la naturaleza de la exposición “El Estilo Internacional” en la que Russell Hitchcock y Phillip Johnson buscaron que las imágenes comunicaran la idea de lo que equivocadamente llamaron un estilo. Hacer que las imágenes construyan un texto obliga a un trabajo que de un lado requiere del que lo hace la claridad de conceptos e ideas necesarios

para elegirlas, clasificarlas y sistematizarlas; pero también demanda de una sensibilidad cercana a la del propio arquitecto proyectista que permita leer aspectos realmente invisibles a primera vista y que sólo pueden ser descifrados en un ir y venir del análisis a la intuición más absoluta para luego volver al análisis, y así, en ese movimiento pendular acabar equivocándose en parte de la interpretación. El error es parte de una estrategia que lo que busca es generar discusión alrededor de lo que hoy se produce.

Otra de las estrategias alternativas a la escritura de textos teóricos es el de las entrevistas. La entrevista puede ser una herramienta muy eficaz para la sistematización de las ideas que normalmente se encuentran borrosas en la mente de los entrevistados, siendo la arquitectura una disciplina que trabaja mucho con el subconsciente es obvio que mucho de lo conceptualizado tenga fundamentos sólidos pero estén aún en el campo de la intuición, en este caso el entrevistador actúa como una suerte de psicoanalista, extrayendo del subconsciente aquellas pistas que pueden reconstruir los pensamientos.

Este segmento de la Revista A apunta a esto, el tema es muy específico, la vivienda; el ámbito, la enseñanza en nuestra Facultad, y estas entrevistas buscan poner al mismo nivel las ideas de todos los docentes que llevan talleres dentro de este tema a fin de que las propias respuestas confrontadas generen una discusión.

La vivienda es un tema sumamente interesante y polémico en la arquitectura reciente. Si bien la historia de la arquitectura nos muestra los palacios y residencias de la nobleza, es con la aparición de las villas durante el surgimiento de la clase burguesa que la vivienda diseñada por el arquitecto hace su entrada en escena. La

modernidad sin embargo en su afán emancipador proscribió esta tipología y por el contrario hizo de la preocupación por la vivienda económica una de las razones de ser de la renovación disciplinar. La vivienda económica buscaba ser masiva e industrializada y responder además a la demanda de expandir la ciudad, por lo tanto la investigación tenía un componente urbano, uno tecnológico y obviamente el arquitectónico mismo.

Paralelamente y como un ejercicio disciplinar, algunos arquitectos usaron la vivienda urbana de clase media para ensayar algunas ideas personales de difícil emprendimiento en programas públicos. Desde Soane y Schinkel, pasando por Loos y Wright y llegando a Mies y Corbu, la vivienda burguesa de la modernidad cristalizó algunos mecanismos espaciales, constructivos y programáticos que identificarían a la arquitectura emergente.

La posguerra nos traería la crítica radical a ambas formas de enfrentar la vivienda de la modernidad, de un lado se busca superar la visión industrializante y por lo tanto empobrecedora de la vivienda masiva, así la búsqueda de la vivienda de área mínima y de costo reducido es sustituida por la demanda de "habitabilidad". Pero el cuestionamiento más agudo señala la incapacidad de los arquitectos para construir viviendas con mayores "cualidades" que las autoconstruidas a través de los siglos en distintas sociedades. Esta crítica puso en evidencia el carácter excesivamente sofisticado y hasta exótico de muchos de los ensayos presentes en la arquitectura residencial y llevó a muchos arquitectos como Utzon o De Carlo a reclamar para estos programas la modestia y simplicidad de la vida misma, rescatando recursos materiales y patrones de la arquitectura tradicional, pre-ocupándose más por la relación con el

paisaje que por la elaboración de una espacialidad intrincada y poniendo sobre el espacio el concepto de habitar como razón de ser de la arquitectura. Por otro lado sitúo el rol primordial de la vivienda colectiva en la construcción de la ciudad, los estudios de Caniggia o Linazasoro parten del estudio de la célula tradicional (edilicia de base) y explican desde ella la estructura urbana.

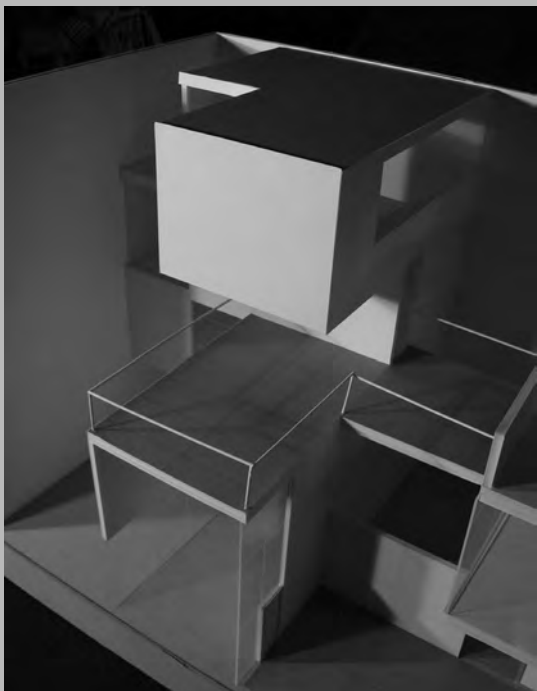
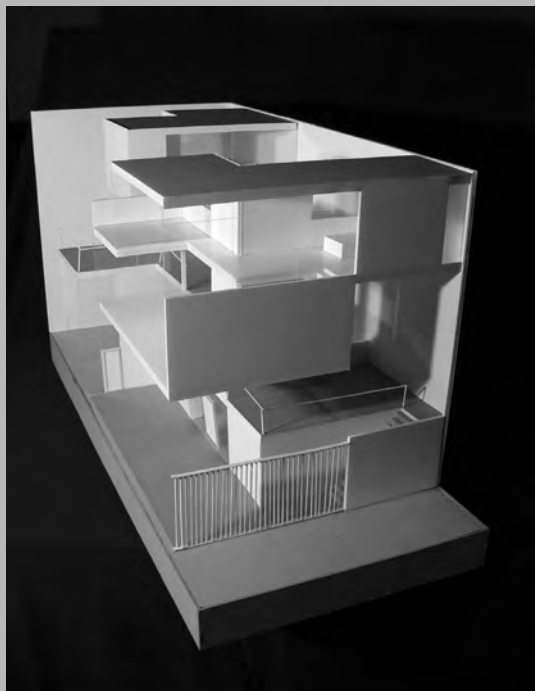
El giro “supermoderno” de los años noventa entendió que la excesiva tipologización de la arquitectura residencial devino en el empobrecimiento de la arquitectura en general, de alguna manera se había eliminado el campo de experimentación “natural” del diseño arquitectónico, por lo tanto se empieza a radicalizar las búsquedas en programas reducidos pero con una actitud distinta, buscando hacer de cada casa un manifiesto. La arquitectura contemporánea puede presentar en este momento exploraciones bastante disímiles y unas más profundas que otras, por ejemplo las indagaciones de Sejima y Nishiyama alrededor del programa y la neutralidad de lo material, las investigaciones de Van Berkel tratando de traducir programa en forma. La arquitectura española reciente ha intensificado sus miradas en la capacidad del material para ressignificar el espacio, los edificios de Antón García Abril dan fe de ello.

Al debate contemporáneo alrededor del tema de la vivienda habría que incorporarle la problemática local, una ciudad formada en un setenta por ciento por vivienda autoconstruida en barrios populares que recién, al cabo de sesenta años de un largo proceso, empieza a adquirir en algunas zonas su configuración definitiva. Lima parece a ratos la comprobación de los más audaces planteamientos sobre la riqueza y valor de lo ordinario y lo popular, no siendo extraño por eso

que continuamente se señale la inteligencia de sus constructores como sorprendentemente superior a la de los arquitectos formados académicamente. Es extraña la variedad y sofisticación de temas espaciales que uno ve cuando camina por estos barrios, que decir de la habilidad para construir en las laderas, para ensamblar partes tan discordantes entre sí, para ampliar donde la imaginación pensaría que ya no es posible adicionar nada más. Es claro que aquí existe un campo de investigación que nos dejaría una serie de enseñanzas y que probablemente le daría a nuestra arquitectura -la académico disciplinar- una especificidad de la que carece por la repetición de temas tan manidos como el repertorio de la modernidad heroica que se usa como la última novedad.

Enseñar en una escuela de arquitectura el tema de la vivienda es entonces tomar posición dentro del debate contemporáneo, puede constituirse en una forma de resistencia al ejercicio arquitectónico como una aventura meramente individual y casi artística, o asumir la modernidad como un proyecto inacabado o entender que le único espacio donde la vivienda tiene un sentido sensato es en su rol urbano, o finalmente encontrar una vía distinta y singular a nuestra realidad específica. Las entrevistas que siguen se estructuran sobre la base de preguntas similares, ¿alrededor de que aspectos gira el taller, el programa, el espacio, la ciudad, etc? ¿Es la vivienda un tema para desarrollar indagaciones singulares? ¿Cómo se simula el usuario de un tema tan personal? Las conversaciones van acompañadas de imágenes de maquetas y planos de los proyectos de los talleres de los profesores entrevistados, lo que permiten ampliar y precisar las ideas vertidas en las respuestas.

1. Realizadas por Luis Rodríguez Rivero y Dessire Velez Cadillo.



Arriba: Vivienda taller ideal. Juan Pereyra. Taller 2.

Abajo: Vivienda con cuatro talleres para artistas. José Carlos Rabanal. Taller 2.

TALLER 2

REINVENTANDO LA VIVIENDA DESDE LA EXPLORACIÓN ESPACIAL

ENTREVISTA A SANDRA BARCLAY, PAULINE FERRER Y JORGE DRAXL

¿Cómo enfocan el tema de la vivienda?

Planteamos ejercicios que conducen al alumno a resolver temas ligados a la vivienda a través de una reflexión crítica inicial sobre el tema. Manejamos un número de variables que el alumno debe estar en capacidad de resolver afrontando el problema de la vivienda desde una aproximación personal.

Optamos por desarrollar un programa de vivienda colectiva, buscando trabajar con vivienda económica de dimensiones compactas, con un área final de unidad de vivienda que corresponde a estándares medios y donde va a ser más importante la calidad espacial que la cantidad de metros cuadrados. Es así como evidenciamos la importancia de la búsqueda espacial como proceso otorgador de calidad en la vivienda mínima y estando claro que este es el objetivo que el alumno debe perseguir.

Se trabaja en lotes compactos ubicados en un tejido urbano denso, que da frente a calles estrechas, anónimas, urbanas y sin una calidad en particular, estas condiciones inducen al alumno a generar un proyecto introvertido, que se mira a sí mismo y no tanto a la calle. Los alumnos deben darle prioridad a la especialidad interior de las viviendas y a la especialidad de los espacios generados entre/y por/ellas. Al interior del lote se desarrollan departamentos *dúplex*, y también un recorrido arquitectónico exterior (público) que los une y que remplaza a los pasadizos lineales y oscuros del esquema tradicional clásico de vivienda multifamiliar, donde se trabajan repeticiones de *flats* superpuestos tipo torre.

Nos parece interesante introducir el concepto de *ilusión* de vivienda ideal porque hace que busquemos algunos elementos que deban estar presentes como: la doble altura, que nos va a permitir poner en relación los dos niveles del dúplex; el espacio exterior privado, que nos asegura una sensación de prolongación de los límites interiores de la vivienda; el

recorrido arquitectónico, que es el proceso a través del cual se deja la ciudad (límite calle-predio) y se llega a la puerta de ingreso a la vivienda. El alumno deberá elaborar un recorrido acompañado de luz natural, espacialidad, sensaciones heterogéneas, un proceso mucho más rico en términos arquitectónicos que la llegada directa a través de pasadizos, un ascensor o caja de escaleras oscura. También, la relación indirecta con la calle, en el planteamiento clásico de vivienda multifamiliar existe una relación frontal con la calle donde todos los vanos se repiten y orientan sistemáticamente hacia ella. Buscamos fomentar la existencia de un espacio exterior común a las viviendas, creando un paisaje construido hacia el cual se pueden abrir estas viviendas, de un modo particular cada una.

Paralelamente trabajan con una palabra clave que significa una búsqueda y será su situación ideal.

¿La palabra clave tiene relación con observaciones respecto al modo de vida?

No necesariamente, son más bien sensoriales.

¿La condición de vivienda ideal viene de un ideal espacial?

Sí, el ideal espacial consiste en que el alumno esté en capacidad de generar arquitectura de calidad en condiciones adversas. Partimos de que la calle no es de las mejores, no tiene vista ideal, tenemos vecinos, etcétera; y necesitamos generar viviendas ideales. El taller maneja la luz, el espacio y la materia como variables para modelar el espacio con calidad de relaciones en distintos niveles. Indagamos en esquemas de ocupación del terreno clásico, el retiro posterior y frontal.

Cuando trabajan hacia el interior del espacio, una de las variables más importantes es la luz. ¿Cuál es la guía en el exterior?

En principio, se trabaja en un lote de cuatro niveles de altura, y queremos luz



Perspectiva mostrando el paisaje construido al interior del lote. Verónica Penagos. Taller 2.

hasta el último rincón, sobre todo en el nivel inferior de la vivienda por el tema de la densificación. En el proceso de desarrollo del programa arquitectónico, que producirá volúmenes en estos tres pisos, también se desarrollarán vacíos (entre los volúmenes y espacios exteriores, ya sean privados o públicos) a través de los cuales el alumno deberá ser capaz de hacer llegar la luz natural con calidad y creatividad hasta el nivel inferior y los espacios laterales.

El objetivo es que todos los espacios exteriores tengan gran cantidad de luz y que a la vez se conviertan en un mecanismo para permitir el paso de luz hacia los otros niveles y espacios.

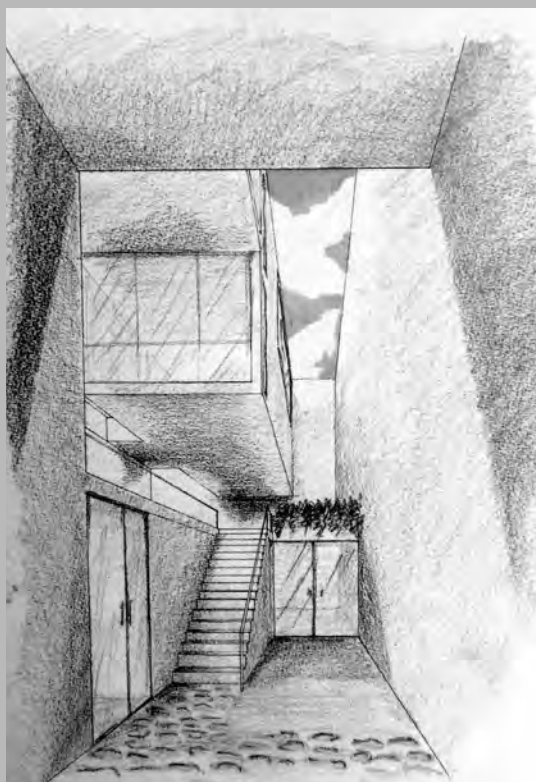
Dentro de este proceso creativo de diseño arquitectónico tenemos por un lado el recorrido, y por el otro, la relación entre estos volúmenes y las intimidades que se pueden generar entre los espacios exteriores privados y la luz.

¿Cómo el alumno llega a entender que no se trata de un discurso interiorizante, auto excluyente?

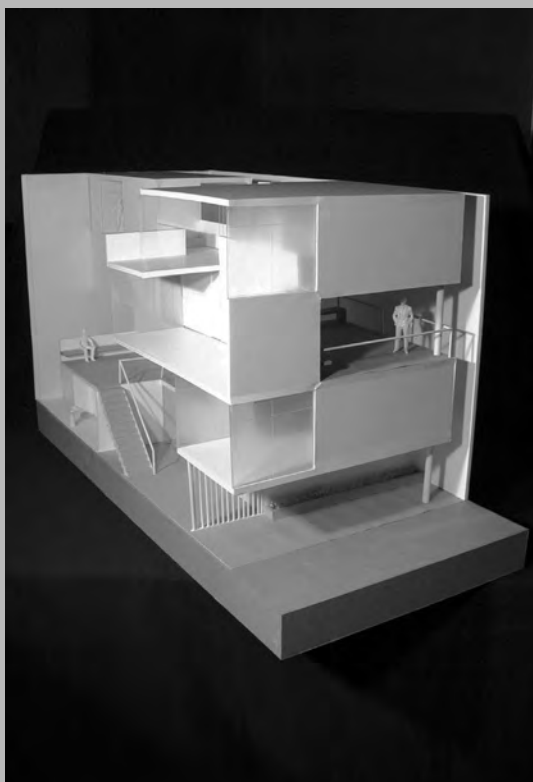
Mirando la arquitectura desde dentro hacia afuera. No se le da mayor importancia al contenedor, pues el alma de todo proyecto es el espacio interior.

En el taller, el envolvente no debe ser lo primero que uno diseña, sino el resultado de las decisiones que sustentan el proyecto para el espacio interior. El contenedor del proyecto debe ser el resultado del diseño del espacio interior más la relación (inserción) de éste en su entorno particular.

No es gratuito ni formalista. Nosotros manejamos un contexto particular descrito minuciosamente pero que no responde a una ubicación física precisa, ya que pensamos que para el nivel II la prioridad no es el análisis del contexto urbano, sino la reflexión profunda sobre la espacialidad interior.



Vista interior de la vivienda. José Carlos Rabanal. Taller 2.



Vivienda taller ideal. Elsa Gordillo Duque. Taller 2.

¿Cómo eligen las palabras clave?

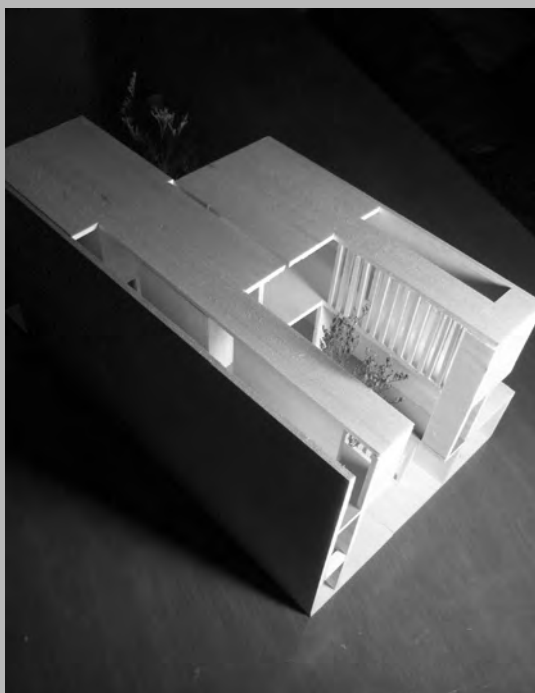
Es libre. No son palabras ligadas a lo doméstico. La consigna es que no se pretende llevar el modelado del espacio hasta el dormitorio porque en la vivienda se trata más de una lógica de organización espacial. Enfocamos ese aspecto en la doble altura del taller o de la sala, donde de algún modo debemos reflejar la espacialidad y reforzar la sensación de la palabra clave. La palabra clave es muy importante, pues representa los intereses del cliente, aunque en el proceso se van introduciendo variables adicionales que enriquecen cada uno de los proyectos .

La vivienda, como una tipología que ha cambiado mucho en el tiempo, uno podría pensar que no es el mejor programa para una exploración espacial.

Por el contrario, justamente creemos que la exploración espacial de la vivienda está en constante cambio pues responde a los tiempos y permite una evolución y

cuestionamiento constante. Tenemos en este caso la ventaja de que los alumnos están familiarizados con la vivienda y es más fácil aproximarnos a una visión crítica sobre ella. En el caso del taller, en el ejercicio de vivienda ideal se introduce el espacio de trabajo y genera relaciones con nuevas posibilidades. Por otro lado, con un programa ya conocido por todos, como es la vivienda, podemos concentrarnos desde el inicio del ciclo en los temas específicos del diseño espacial. Finalmente el lugar donde se emplaza el proyecto es anónimo, es teórico y no es el mejor. Creemos que ahí es donde más van a estar confrontados en el ejercicio profesional, en sitios anónimos.

La exploración espacial se trabaja mediante perspectivas a ojo de peatón en donde podemos verificar las sensaciones que generan estos espacios en el usuario, apoyados también, en esquemas, en maquetas y en planos.



Arriba: Imágenes del proyecto. Juan Pereyra. Taller 3.
Abajo: Plantas. Juan Pereyra. Taller 3.

TALLER 3

LA VIVIENDA COMO UN MODO DE VIDA

ENTREVISTA A RODOLFO CORTEGANA, PATRICIA LLOSA Y KAREN TAKANO

¿Cómo enfocan el tema de la vivienda en el taller?

Como un modo de vivir desde la condición del habitar. Evitamos que se trate de un ejercicio basado en discursos tipológicos, que arrastran ideas compositivas y estilísticas. Un lugar cualquiera puede convertirse en una vivienda, en tanto se condicione a ciertas necesidades.

Si eliminamos de la vivienda tipos definidos de lenguaje, uso y composición, básicamente nos quedamos solo con partidos de vínculos y relación de afectos hechos por los habitantes.

¿Eso implica un discurso en el que se piensa que la casa como tal ya no existe?

En realidad queremos que el alumno ponga en cuestión todo. La idea es cuestionar el programa de la vivienda en relación a cómo lo conocen los alumnos de este nivel y empiecen a entenderla como una respuesta a los vínculos, a las relaciones que se generan en una vivienda.

Entonces, el programa trata de ir más allá del tema de la vivienda en sí misma. La vivienda puede desnaturalizarse y uno puede vivir en su oficina.

Claro, uno puede convertir los espacios de la vivienda en muchas situaciones. En esos términos el taller es muy abierto. Cada alumno parte de su conocimiento y profundiza en una familia específica. Las familias son individuales pero, además, tienen un vínculo entre ellas: una hermana con su esposo y sus hijos, la otra con su esposo y los abuelos, por ejemplo. Esta es una relación que existe realmente. Los alumnos van, los conocen y los entrevistan.

¿Por qué cuestionan la idea de casa y no la de familia?

Porque es una cosa mucho más estructurada. En todos los casos que han encontrado, construyen esa idea

de familia a pesar de la ausencia de un miembro. Siguen existiendo jerarquías y órdenes. Pero hay familias que viven en 7 m² y ahí sí se rompe la idea de casa como tipología. En el taller los alumnos volverán a construir la vivienda de esa familia no como la casa donde viven ellos, sino a partir de una historia que expresa una necesidad específica y distinta. Entonces, como resultados no tendremos departamentos o viviendas unifamiliares convencionales.

Comenzamos siempre trabajando la “construcción de la realidad”, que es una especie de investigación de la familia a partir de un álbum familiar y una entrevista. Aunque lo que logran conocer con las entrevistas es un poco superficial, toda esta investigación descubre roles, jerarquías diferentes en todas las familias. A partir de ellas, se generan en primera instancia las respuestas en corte como relaciones espaciales a esos vínculos.

¿Qué es lo que los resultados quieren evidenciar?

Que hay tantas viviendas como personas las pueden habitar. Nos parece importante alejarnos del tipo en este nivel. Partimos de la frase que repetimos todo el tiempo: “Para llegar al lugar que no conoces debes tomar el camino que no conoces”. La única manera es pensando en las relaciones y no en el tipo, que no lleva más que a repetir lo que ya conoces.

Por ejemplo, el tema de la mirada es clave porque muchas de las relaciones giran en torno al control de la mirada, al dejarse ver, al no querer ver. Mucho de eso está en relación con la calle. La fachada termina siendo una respuesta a ese tipo de vínculo.

Incluso con la materialidad que le damos, buscamos un sistema constructivo muy básico pero que es totalmente real. Son placas de concreto. No entran a nivel de carpintería. Simplemente dejan el espacio abierto a donde quieren mirar, sin parapetos, vanos... No



Vivienda 3 núcleos - plantas. José Chipollini. Taller 3

abren un vano en un muro, sino que la ausencia de muro es el vano.

¿No es una mirada demasiado moderna el reinventar algo que en realidad no ha evolucionado mucho en el tiempo?

En ningún momento hablamos de innovación. Todo sale de manera natural porque se tiene a una persona que vive de cierta manera y se relaciona con otra o va a convivir en un edificio. Y el reto es vincularlos, relacionarlos, todo en un lote relativamente restringido en el que se respetan las normativas del lugar.

En la carga pedagógica no está la carga de la complejidad del espacio como instancia. Ese es el resultado porque las relaciones son complejas y el espacio tiene que corresponder. Lo que se les fuerza es a encontrar las complejidades en todas las familias. Hasta en el que vive solo hay todo un mundo. Si no hay, invéntatelo. No tiene nada que ver con la idea de la máquina o la invención, eso estandarizaba a los seres humanos.

La vivienda que ya es compleja en su funcionamiento tiene que conectarse

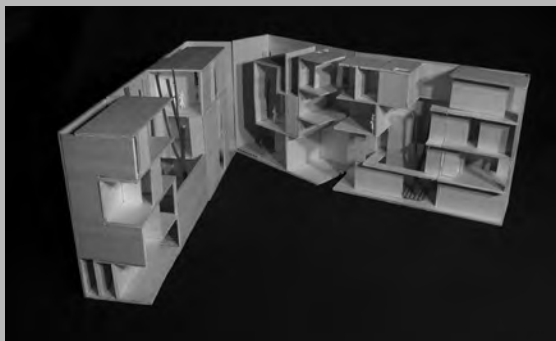
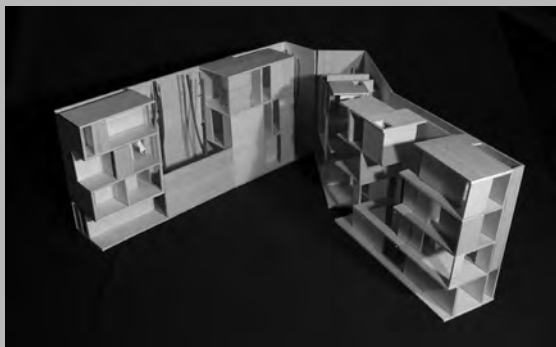
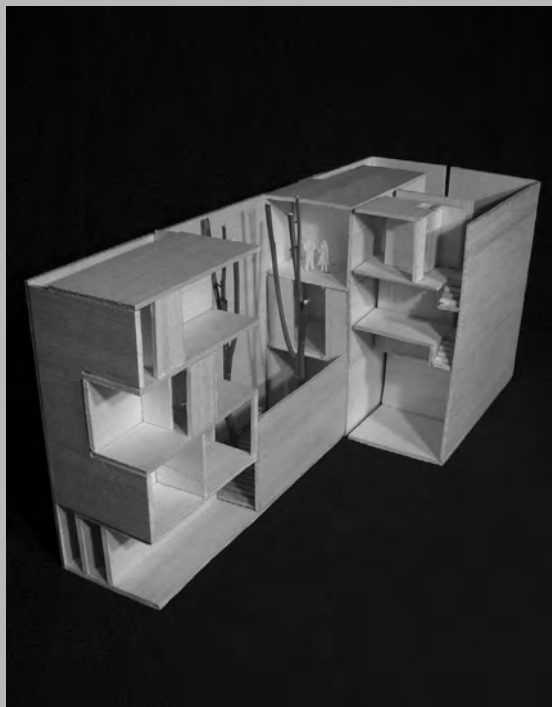
con otras dos por parentesco, primando un esquema de relaciones más allá de composición y de lenguaje. Ese es el ejercicio que prioriza el espacio desvestido de ideologías, lenguajes, tipos y parámetros independientes a lo que sucede dentro de —en este caso— la vivienda.

¿Qué herramientas usas para lo exterior?

No separamos el interior del exterior; el corte incluye la calle. Por ejemplo, si la familia tiene comercio, este tiene que relacionarse con la casa. El tema de las miradas está siempre presente también; por ejemplo, de un anciano que espera la llegada de alguien, como un personaje que se relaciona con la calle. Dentro de esos términos el alumno tiene que ubicar a sus personajes en el llamado corte síntesis para establecer la conexión consciente con la calle.

Parecería que las pulsiones internas son fuertes, intensas, variadas, y las externas se simplifican. Se convierten en parámetros, en una condición espacial.

Si tienes un edificio, se jerarquizan algunos temas. En el tema de vivienda priorizamos las dinámicas internas. Tratamos que el taller no sea instru-



Casa para tres familias. Yerick Ampuero Paredes. Taller 3.

mental en los términos de recursos de la disciplina, basados en situaciones aisladas al entorno, sino que nos parece valioso conocer el lugar, reflexionar la situación y trabajar sobre esa reflexión sin dejar de lado las herramientas del diseño. Tenemos un foro en el que los alumnos discuten sobre la realidad, en si esta se construye o es construida por nosotros. Esto es porque cuando los alumnos hacen la entrevista, es solo a un miembro, y todo se construye en base a esa mirada específica. Se preocupan sobre qué basarse para hacer un buen trabajo y las pulsiones son tanto interiores como exteriores.

La restricción en los elementos arquitectónicos (ventana, parapeto...), el sistema constructivo o, ¿qué responde?

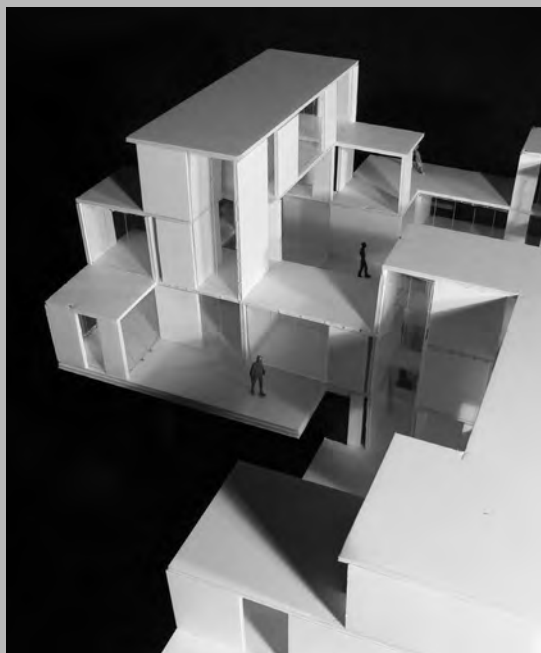
Fue una necesidad por evitar la necesidad de componer y de tener concepciones simbólicas en la fachada. Reducimos el sistema constructivo a una lógica que no los distraiga en cómo abrir y cerrar una ventana, sino en pensar en la esencia del espacio. Además de que se presentan planos, los cortes se ven en la maqueta. Haces

algo y la maqueta va respondiendo a eso que haces.

Entonces no es extraño que la vivienda se convierta en el reflejo de lo que los miembros de una familia sienten y piensan en ese momento.

Eso también lo cuestionamos. Que un niño tenga 12 años no quiere decir que la habitación pueda tener 2 m de alto. Se tiene que construir en términos más generales. La casa puede variar en términos de uso. Por ejemplo, si la hermana mayor hace danza, su sala puede convertirse en un salón temporal. Se entiende que la casa es más que un tema de espacios con actividades específicas aisladas: el comer, el dormir, el leer, el pensar. Esta implícito que tiene que ser flexible.

Nosotros sabemos que el alumno está construyendo un juicio de valor, comienza a pensar que el tema de la arquitectura es más que lo que se ve en los medios. Es una actividad que exige pensar en el usuario como ser humano. Y que el sujeto (usuario) como ente corrosivo o indeterminado no va a fastidiar para el proyecto.



Arriba: Vistas de sección de la maqueta del proyecto de vivienda colectiva. Carlos Terry. Taller 3.
Abajo: Vista general del proyecto de vivienda colectiva. Carlos Terry. Taller 3.

TALLER 3-4

LA VIVIENDA DESDE LA IMAGINACIÓN DEL USUARIO

ENTREVISTA A MARÍA PAZ BALLÉN Y A TEODORO BOZA

¿Cuál es el enfoque con el que el taller trabaja el tema de la vivienda?

Planteamos la idea de la vivienda desde el lote. Existen en el tejido urbano una variedad de tipologías de lotes mínimos comúnmente entendidos como residuales porque no cumplen con el metraje estándar de una casa. Empezamos el ciclo registrando estos lotes e imaginando un usuario que decide irse a vivir a este lugar.

La restricción del lote, que es espacial, también plantea una restricción en el programa. Los ejercicios buscan desvincular el programa de las actividades, los alumnos suelen estar acostumbrados a pensar que siempre tiene que haber cocina, comedor, sala, etc; sin embargo, los lotes mínimos obligan a editar y repensar el programa.

Un primer ejercicio apunta a la experiencia del alumno, se estudian plantas de distintas casas “vacías” sólo desde las secuencias espaciales, obligándolos a construir una idea de lo que podría pasar en esa casa y cómo podría funcionar según sus experiencias de habitar. Es interesante constatar esa lectura en planta con la realidad a partir de una visita a las casas estudiadas.

Uno podría plantear que la vivienda es uno de los tipos que menos cambia en el tiempo, de ser así, ¿no es extraño poner tantas condiciones singulares para pensarla?

Tienes razón cuando dices que la vivienda como tipo no cambia sólo si asociamos actividades a espacios, los nombramos en una planta de arquitectura: sala de estar, sala de baño, sala de dormir, etc. De hecho las plantas contemporáneas son infalibles, no hay manera de no adivinar el programa, se entiende perfectamente qué pones en qué sitio y qué haces en qué sitio. Eso sucede porque entendemos a la perfección la organización espacial. Si no entendemos la organización espa-

cial entonces resulta difícil nombrar.

Uno tiene la idea de que el tipo de la vivienda no cambia pero desde 1910 hasta ahora es muy distinta. Si te fijas en las plantas de las casonas barranquinas se trata de un cambio radical, su organización espacial es completamente distinta a una casa actual. A los alumnos se les hace difícil entender cómo se habitaba en ese esquema. Inclusive en casas modernas que seguían albergando el programa típico del s. XIX, es difícil entender las secuencias espaciales.

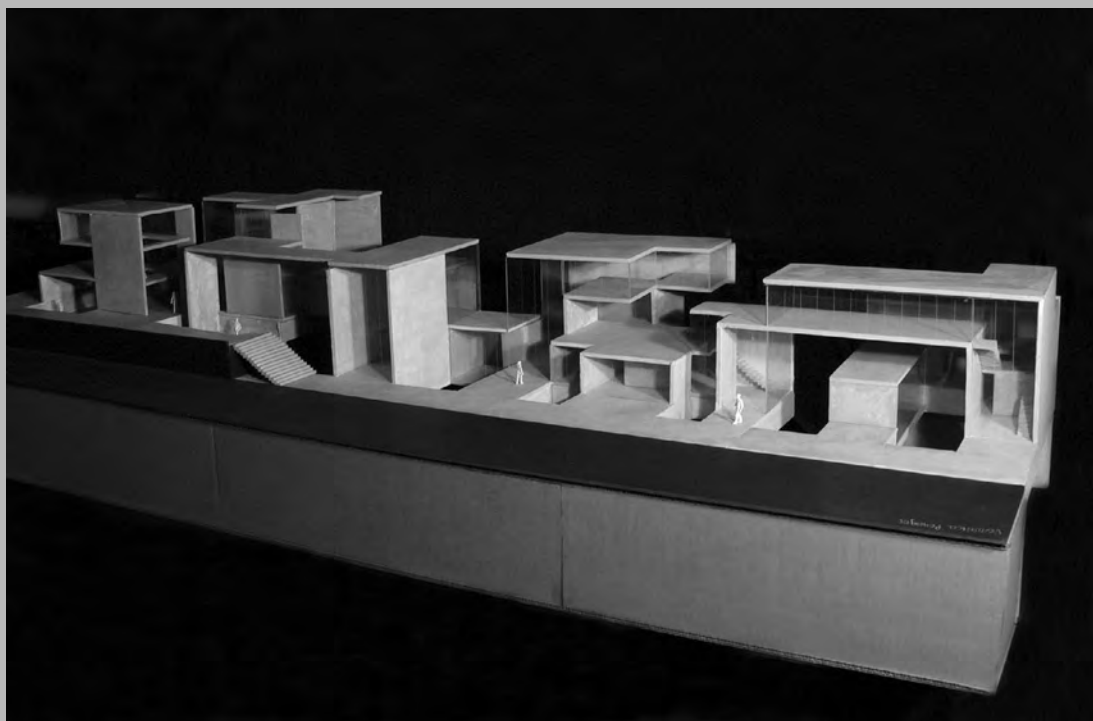
Si miras con detenimiento las estructuras espaciales de la vivienda, te darás cuenta que sí ha cambiado. Y que una casa contemporánea está proponiendo un habitar distinto al de hace 50 años. Hacemos más o menos lo mismo, pero es una estructura distinta. Y aunque sea un cambio sutil, ¿por qué no darte cuenta de eso?

Es importante decir que no se trata de una creación singular, sino una respuesta a la singularidad del lote. Hemos trabajado en La Victoria con el tipo de usuario marginal que tenía ciertas características, y sin ponerlo como meta todo el taller terminaba pensando más en el tipo de usuario que en el programa individual.

Tal vez lo que sucede es que los cambios en las actividades o los cambios programáticos han sido más importantes que los cambios en las estructuras espaciales.

Justamente estamos forzando a pensar en eso. ¿Qué pasa si tú tienes la capacidad de cambiar esa estructura espacial en función a que somos conscientes que la vida ha cambiado tanto, pero las casas siguen siendo iguales? Es la capacidad de poder imaginar cómo podríamos proponer una estructura distinta.

¿Cómo trabaja el taller esta reflexión sobre esas nuevas condicio-



Proyecto de vivienda colectiva. Verónica Penagos. Taller 3

nes de vida? ¿Cómo se construye el programa?

El programa de construye a partir de la crítica. Los alumnos traen una intuición acerca de cómo será el usuario de ese lote en ese distrito. Con la crítica trabajamos la coherencia de esa historia para que el programa sea consecuente.

No buscamos guiar el taller con una reflexión determinada, por ejemplo los cambios en el comportamiento producto de la tecnología. Queremos que la búsqueda sea más personal y siempre producto de intuiciones respecto del lote.

La elección de los contextos que utilizan siempre tiene una dimensión urbana –los flancos de la Vía Expresa, los Estancos de Sal o las Sub-estaciones eléctricas. ¿En qué medida buscan que el alumno proponga un tipo de relación entre vivienda y ciudad?

Termina sucediendo así, porque los lotes no están en medio de la nada. Te invita a pensar que eso podría su-

ceder. Si bien no es competencia del taller trabajar las variables urbanas, nos parece importante que los ejercicios tengan compromiso urbano. De esa manera los intereses y las ideas surgen naturalmente de situaciones tangibles.

Cómo manejan la contradicción de estar trabajando una tipología que normalmente es la que le da textura a la ciudad con los casos planteados que tienen un carácter más bien singular. O dicho de otra manera, en el caso de las subestaciones o bodegas, la relación entre la vivienda y el exterior puede ser más convencional por estar insertados en una trama urbana relativamente homogénea. ¿Cómo manejan ese tema en el caso de una zona como la Vía Expresa?

Es una reflexión que viene con el lote. En el Zanjón eso era más radical porque podías imaginar habitares que son menos cotidianos. Los lotes residuales del zanjón son más singulares porque fueron seccionados para hacer la vía; sin embargo, en los casos del Estan-



co de Sal y de la Subestación los lotes pertenecen a una trama precedente, están distribuidos de manera homogénea y tienen una lógica como por ejemplo ocupar la esquina, etc.

Trabajamos en el medio de la ciudad donde ya existe todo construido y hay un vacío donde se puede construir algo. Especulamos sobre el uso a darle a estos espacios vacíos con vivienda, esto implica una reflexión sobre la densificación, que es un problema contemporáneo en las ciudades. Estamos empujando la idea de un taller en el que esa multiplicación de viviendas tenga algún sentido.

¿Cómo plantean la especulación espacial en el tema de la vivienda?

La especulación espacial la plantea la restricción del lote. Si tu terreno es muy chico en planta pero no tienes restricción en altura, o viceversa entonces explorarás una espacialidad determinada.

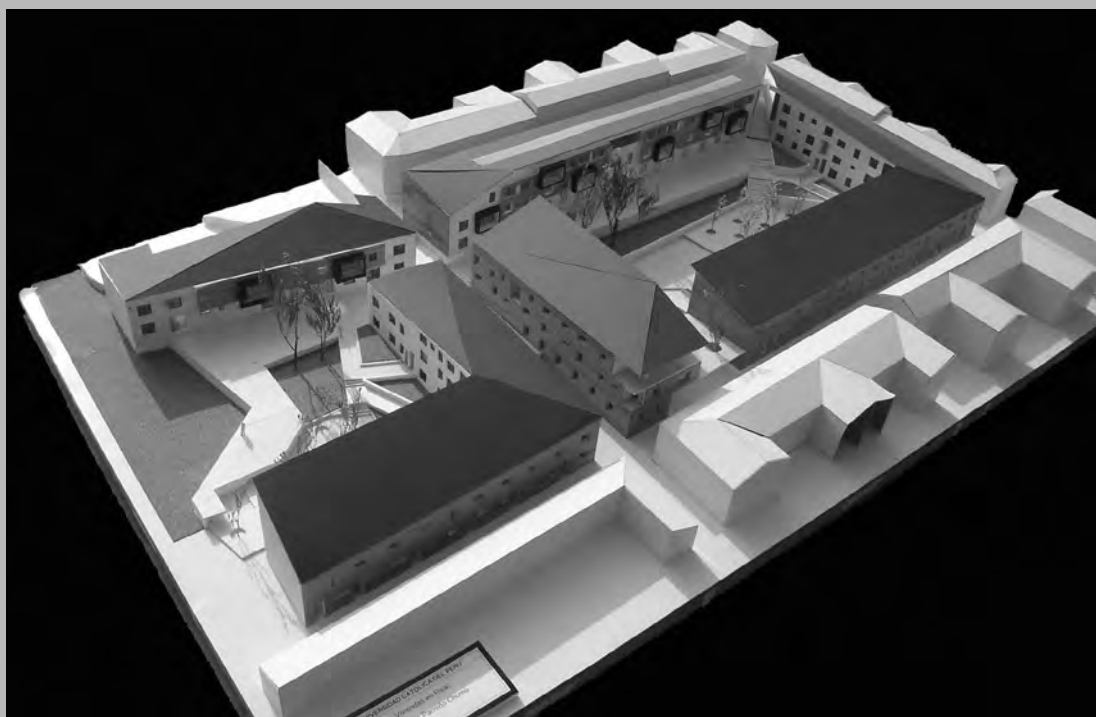
No se trata de comer, dormir y trabajar, sino se trata de ver cual es tu propio proceder, cómo uno toma su

espacio y cómo lo habita. Siendo arquitectos, con mayor razón, una preocupación por cómo habitamos es importante y precisa. Son detalles como la posición de la cama, por tener un espacio determinado y no se llega a lograr la relación ideal con la ventana. Entender eso en los primeros ciclos ayuda a concebir el espacio entendiendo que, finalmente, existe para habitarse. Es como buscar la luz para leer un libro.

En el taller 3, la vivienda sirve como herramienta para lograr especular espacialmente.

No se trata entonces de esta idea más bien moderna de inventar secuencias espaciales con doubles alturas, recorridos, etc .

No. Se trata de sacarle la vuelta a la restricción que plantea el lote. Se trata de editar programa y darte cuenta que, en un lote mínimo, debes editar límites y generar espacios mas integrados. Y entonces llegan las secuencias espaciales, doubles altura, recorridos, etc. No antes.



Arriba: Vivienda en Cusco. Taller 6.

Abajo: Vivienda colectiva en Pisac. Alexis Parreño. Taller 5.

TALLER 5-6

HÁBITAT PERTINENTE. VIVIENDA COMO EDIFICACIÓN URBANA Y PAISAJÍSTICA
ENTREVISTA A OSCAR BORASINO Y RENATO MANRIQUE

¿Cómo enfrenta el taller el tema de la vivienda? Sobre todo en términos metodológicos, ¿hay una diferencia al plantear el tema de la vivienda y al plantear un tema de equipamiento? Si las investigaciones, los ejercicios y los preliminares son distintos, ¿en que medida el taller cambia?

Los ejercicios que hacemos están enmarcados en una problemática de carácter urbano que trabajamos en el Cusco. Hemos desarrollado dos o tres ejercicios que han tenido que ver con vivienda. Hacemos dos tipos de intervenciones en el año: una que enfrenta una problemática arquitectónica referida a un contexto urbano, siendo la función una variable que no es la determinante, y la otra relacionada con el paisaje y cómo la arquitectura se relaciona con este. Así termina siendo una intervención mucho más rural.

Entre los ejercicios de vivienda que hemos hecho, uno de ellos fue trabajar en Písac. Ahí enfrentamos el problema de lo que está pasando con las ciudades del valle y detectamos que muchas de la ciudades están vacías por dentro. Había que resolver el problema de introducir vivienda en una ciudad que sigue creciendo, expandiéndose y tomando áreas de cultivo, pero que está dejando vacío el centro. Se encontró una serie de galpones y áreas en desuso y se propuso un tema de vivienda que debía insertarse en el centro de Písac para así cambiar la mirada de cómo deben crecer las ciudades en el valle, dándole una respuesta arquitectónica al problema.

Otro de los casos que tomamos fue el tema de la relación de la ciudad del Cusco con el río Watanay, que en realidad es un basurero enorme. Se propuso vivienda en la zona del río que abriera un poco la posibilidad de arquitectura frente al río para optimizar la relación hacia este. También se abordó el problema de las laderas y cómo estas se han ido ocupando y van

quedando cicatrices en algunas partes, que por su dificultad topográfica o por su complejidad, van siendo dejadas de lado, ocupando de una manera muy desarticulada. Así, el taller trabaja en cómo hacer arquitectura en esa realidad específica y para eso usamos la vivienda. Entonces el común denominador es que, ante una problemática urbana determinada, usamos la vivienda como un medio para enfrentar esos problemas urbanos, dándoles una solución arquitectónica.

¿Es como un dispositivo para reconvertir, ampliar, recuperar una parte de la ciudad?

Claro. Está mucho más referida al entendimiento de una complejidad urbana determinada y en todo momento el proyecto hace énfasis en ese problema.

Al decir que en todo momento el proyecto hace énfasis en eso, ¿es en la manera cómo la vivienda se articula con la ladera, con el río o en ese esfuerzo por reanimar la ciudad? Y ahí la relación entre la tipología tradicional cusqueña existente, los sistemas de espacio público y la trama urbana, ¿cómo se da las propuestas nuevas?

Ahí se hace investigación previa. Por ejemplo, en Ollantaytambo desarrollamos vivienda en una franja de terreno colindante con las canchas del lugar y se propuso una tipología de vivienda muy particular que fue producto de la investigación que los alumnos hicieron: de cómo la gente vive en esa zona y cómo han desarrollado una tipología propia que podría reflejarse en un proyecto más contemporáneo. Pusimos como requisito indispensable para el proyecto el uso del patio como elemento articulador de la vivienda, muy vivo y muy útil. Finalmente, se lograron resultados interesantes de prototipos que eran reflejo de circunstancias y situaciones que ellos mismos habían vivido y constatado en el sitio.

Siempre es vivienda multifamiliar: ¿se debe a alguna razón en particular, a alguna postura referida a temas de densidad?

Siempre es vivienda multifamiliar por la envergadura del problema y porque nos enfrentamos a temas de carácter urbano más que al diseño propio de la vivienda.

La relación entre un contexto tradicional y la intervención parte de un problema urbano y del análisis del entorno inmediato, pero también hay proyectos basados en la arquitectura tradicional. ¿Cómo logran que las propuestas no repitan lo que están encontrando al lado?

Iniciamos el taller con algún tipo de investigación y recolección de información de la realidad que los incite a la búsqueda de respuestas singulares para convertirlas en propuestas alternativas. Es difícil y complejo porque las posibilidades son reducidas. Hay que profundizar en algo que de alguna manera tiene un agotamiento y una fuerte condición de la preexistencia y la predeterminación.

Hay una primera reacción de hacer una propuesta muy convencional, un departamento típico comercial que se puede ver en cualquier proyecto de la ciudad. Son respuestas triadas, de las que finalmente nos salimos. Ellos acaban constatando una realidad en la cual se vive de una manera, con ciertas costumbres que pueden ser determinantes para la elaboración de la forma del diseño, de la tipología, y se logra una propuesta coherente.

¿Cómo se llega a la estructura y a la forma de ese pedazo de ciudad que se construye? ¿Cómo es la relación entre las manzanas cusqueñas tan constituidas y tan claras con el proyecto nuevo?

El taller se estructura en tres fases. La primera es ir al lugar, recoger informa-

ción, procesarla y evaluarla. Así se empapan de toda la problemática y se ven todas las variables que influyen en la determinación de un proyecto. La variable del lugar y el clima, la constructiva y todas las que puedan ser determinantes en la forma son observadas en esta primera fase. La segunda fase es la propositiva, en la que en función de esa información tienen que hacer determinado planteamiento. Lo que de manera fundamental tratamos de hacer es que el proyecto se construya a partir de la investigación y el análisis revisados previamente. Tratamos de evitar la propuesta más libre producto de una fábula, de una cuestión mucho más imaginativa. A partir de ahí los alumnos son libres de los énfasis que quieran darle al proyecto. Empiezan a construir sus propuestas formales, van jerarquizando lo que es más determinante y dan propuestas distintas.

¿No hay un enfoque tipológico cuando analizan las dimensiones de las crujías en las manzanas?

Sí, es parte del estudio, pero no es concluyente. La variable tecnológica, el clima, en este lugar deberían ser determinantes, pero todavía no logramos que lo sea en la propuesta arquitectónica porque es mucho más complejo. Algunos logran hacer propuestas en las que la forma arquitectónica deviene del mejor aprovechamiento del asoleamiento y la tecnología. No es que haya un camino trazado y una huella a seguir, sino que hay alternativas distintas en las que cada uno puede ir jerarquizando conceptos y encontrar su camino.

Se entiende que lo tipológico trae consigo soluciones en términos climáticos, urbanos, espaciales que han sido perfeccionadas por la tradición a través del tiempo. Sin embargo, ¿el taller encuentra que el tipo por sí mismo no resuelve eficientemente esos problemas tecnológicos y ambientales, y es la

innovación en la forma la que puede resolverlos de una mejor manera?

Podría, pero es mucho más complejo. No buscamos que el resultado final sea una conquista tecnológica. El proceso es lo que más nos interesa. Es más importante que el alumno conceptualice e introduzca ese esfuerzo para conseguir una línea coherente de diseño.

En el tema de lo constructivo y lo tecnológico debo reconocer que hay una deficiencia porque no llegamos a consolidar cabalmente esa etapa. A pesar de que existen ciertos proyectos que se construyen con un énfasis muy marcado hacia temas de este tipo, un semestre queda corto para poder conquistar un proyecto muy bien trabajado en temas de resolución material y propuestas constructivas. El proyecto tiene una fase de maduración y de resolución que no se puede pasar por alto. No se pueden saltar etapas para poder culminar la última etapa. El taller trabaja una realidad específica de clim que obliga a propuestas diferentes y específicas para una realidad determinada, y en ese sentido sí conseguimos el objetivo.

El taller, a través de las charlas, las críticas y otros medios, ¿privilegia el uso de las tecnologías tradicionales, no tradicionales, de estándares comerciales, o busca la innovación tecnológica con el uso de nuevos sistemas?

Ahí no hacemos ningún hincapié y ninguna orientación predeterminada. Dejamos que cada alumno descubra qué es lo más conveniente para su proyecto. Hay algunos que creen que es más adecuado trabajar con barro mientras que hay otros que trabajan con acero. Depende de su criterio.

En la definición de los departamentos tratan de salirse de los esquemas comerciales y trillados a partir de la observación y de los comportamientos en el lugar. Pero existen los nuevos estilos de vida, las rela-

ciones interpersonales y el uso de tecnología. ¿Cómo dan enfoque al nuevo tipo de departamentos?

Hacemos investigación sobre tipologías, sobre la realidad específica. Se recoge información de sitio y se buscan ejemplos internacionales que nos abren un abanico amplio de alternativas. Más que la tipología, nuestro caso está más ligado al problema mayor, de enfoque urbano. Ellos proponen y desarrollan una propuesta de acuerdo al programa, pero finalmente está más ligada al problema urbano que al tipo en sí mismo por la forma como construimos en el taller. De alguna manera queda en un segundo plano, no es tan determinante. Esto no se debe a un descuido; se tiene en cuenta, pero no es el motor del proyecto.

¿Es como una especie de dictadura de lo urbano frente a lo cotidiano, definiendo así la unidad de vivienda?

No llega a suceder eso. Ha habido casos notables de propuestas tipológicas sumamente interesantes que recogen la manera de vivir y la esencia de la vida de la gente en los lugares que se están interviniendo.

¿Los resultados del taller terminan siendo demasiado respetuosos de lo que encuentran en la zona o consideras que es más bien parte de un logro del taller?

Creo que se da un poco de todo. Eso depende mucho de las promociones y de cómo vienen los alumnos. Cada grupo es distinto. Creo que se consiguen propuestas interesantes a pesar de su respeto por una realidad específica, determinada y de una presión muy grande por ciertas formas y características tradicionales. Construir en el Cusco tiene encima un peso muy grande, pero a pesar de eso creo que se consiguen propuestas alternativas, interesantes, con un nivel de innovación restringido pero con procesos de entrada interesantes y oportunos.



Arriba: Perspectivas del proyecto de vivienda multifamiliar, Lucía Weilg La Torre. Taller 7.
Abajo: Vista general de la maqueta del proyecto. Lucía Weilg La Torre. Taller 7.

TALLER 7

EL FACTOR URBANO: GENERADOR TIPOLÓGICO DE LA VIVIENDA COLECTIVA

ENTREVISTA A ALEX KRATEIL

¿Cómo enfocan la vivienda en el taller? ¿Por dónde empiezan? Dentro de la lógica del taller ¿qué rol tiene la vivienda?

Nosotros hacemos un taller metropolitano. El tema de vivienda en el 7 y en el 8 hacemos un edificio especializado.

En ambos trabajamos el tema metropolitano en algún punto de conflicto en Lima. Escogemos terrenos que están en alguna situación de esa naturaleza, donde se esté desarrollando una vía o un cruce importante a nivel ciudad, de tal forma que el terreno tiene una influencia directa sobre ese entorno. Eso nos da la pauta para poder realizar un proyecto con una categoría específica.

Una vez que resolvemos el tema urbano, se desarrolla el proyecto. Se propone vivienda con algún equipamiento complementario a ella, ya sean salones sociales, bibliotecas o centros comunitarios, dependiendo de dónde esté el terreno. Entonces, los alumnos plantean el proyecto de dos ángulos. Uno, en relación al programa de vivienda, y dos, en relación al contexto urbano en que están insertos. No es un proyecto que podría estar ubicado en cualquier parte de Lima, sino que tiene una situación específica. El proyecto mismo tiene que ser generador de un desarrollo urbano diferente.

Hemos trabajado en temas como el Centro de Lima, en sus alrededores, y en zonas como Barranco, donde está llegando el Metropolitano. Ya insertos en el tema de la vivienda, los alumnos proponen volumetrías que van a desarrollar estos frentes urbanos. Simultáneamente tienen que trabajar haciendo estudios tipológicos.

Son dos enfoques diferentes al tema de la vivienda. Les exigimos que comiencen con el tema urbano para que generen una volumetría definida. El cruce entre el estudio tipológico y las volumetrías es lo que termina amarrando estas dos maneras de ver el problema.

La intervención urbana arroja entonces unas manzanas. ¿Ellas salen de la observación del manzaneo de lo existente o de dónde?

Son manzanas reales que están en algún punto conflictivo de la ciudad, que están desperdiciadas por algún motivo y que por el cambio metropolitano que se está produciendo en muchas partes de Lima va a generar un desarrollo especial en esos sitios. Identificamos sitios de desarrollo a futuro y los alumnos tienen que intervenir buscando la mejoría de estos lugares. Por ejemplo, si se construye la Estación Central, esta concesión generaría un polo de desarrollo rico en la zona que permitiría que las manzanas del entorno se desarrollaran. Entonces, para evitar que lo hagan individualmente les proponemos que hagan un planteamiento integral que contemple esta nueva situación.

Al taller 7 le pedimos que especule sobre el tema de la vivienda. El planeamiento urbano consiste en cómo esos edificios de vivienda generan nuevos frentes urbanos, en cómo la manzana se podría deformar y qué circulaciones o vías internas podría haber dentro de la manzana, respondiendo a las necesidades urbanas. No les pedimos que diseñen manzanas, sino que intervengan sobre una., teniendo que investigar toda la zona.

Hemos trabajado en el Parque de la Reserva, frente a las fuentes de agua. Estas han generado un punto muy exitoso de recuperación de estos parques. Sin embargo, los frentes urbanos no están siendo recuperados. Hemos tomado una zona y estudiado la posibilidad de que esa manzana tendrá edificios altos, como centros hoteleros, siendo una situación perfectamente posible. Analizan las posibilidades generadas por el desarrollo del parque que ha adquirido importancia reciente y proponen maneras de relacionarse con esta nueva situación.



Vivienda multifamiliar, vistas generales. Carla Quintana. Taller 7.



¿Qué rol cumple la vivienda ahí, en este conflicto metropolitano?

Tenemos la política del uso mixto. Creemos que todo desarrollo urbano va a tener un uso mixto incluyendo necesariamente a la vivienda, aunque esta función no sea la predominante. Eso lo han demostrado todas las ciudades del mundo. Todos los proyectos urbanos funcionan en tanto exista vivienda dentro de su desarrollo. Por eso es que planteamos vivienda casi en cualquier situación metropolitana.

¿Las tipologías a las que apuntan tienen algún énfasis?

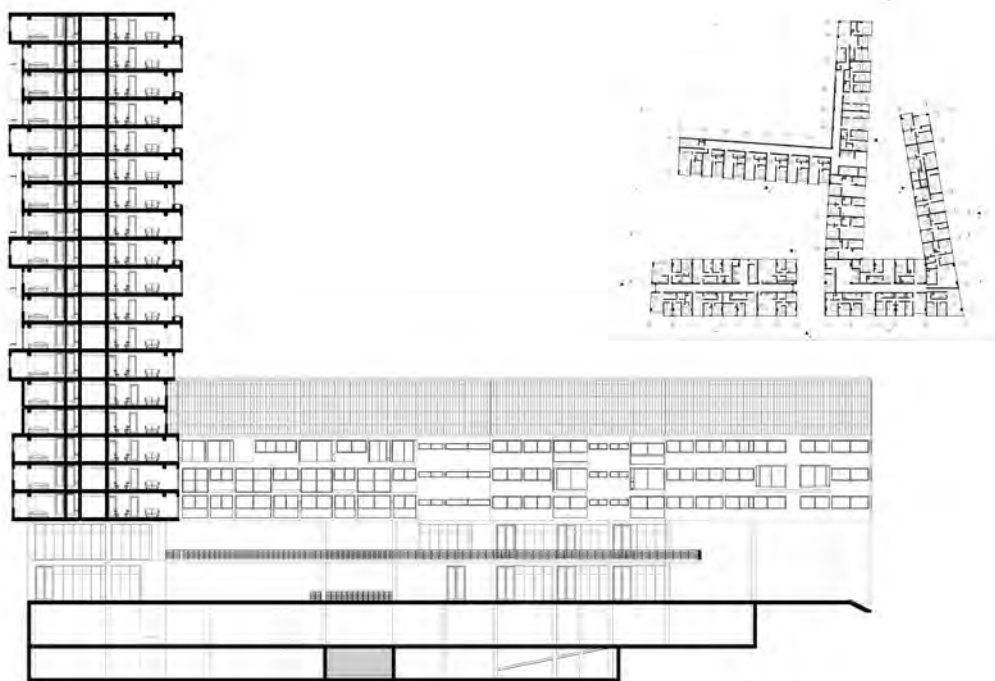
La tipología es totalmente libre, ellos resuelven el edificio en *flats*, *dúplex*, *tríplex* o edificios de poca o mucha altura. Es una elección del planteamiento y no estamos en contra de ninguno.

Muchos planteamientos trabajados en el Centro de Lima tendían a edificios de alta densidad, pero poca altura. En cambio, ahora que estamos trabajando

en el parque, hay planteamientos de mayor altura. Eso depende de la ubicación y, en ambos casos, siempre está el que propone lo contrario, a quien igual avalamos. No lo negamos porque el tema contestatario del taller es interesante, propone algo diferente y se ve a qué solución puede llegar.

¿El tema inmobiliario juega algún rol?

Claro, trabajamos casos metropolitanos de conflicto real y con soluciones posibles. Tienen que trabajar el tema inmobiliario, tamaños de vivienda que sean vendibles y comerciales para la zona. Hacemos énfasis en la funcionalidad y en que el diseño de la vivienda que están haciendo tiene una relación con el mercado. Obviamente, en el taller hay mucha más libertad de especulación porque siempre se desperdicia más área que en una situación inmobiliaria. Pero eso no quita que simplemente una disminución de los huecos sería suficiente para hacerlo un producto inmobiliario rentable.



Planta general y Sección del proyecto de vivienda multifamiliar. Lucía Weilg La Torre. Taller 7 .

Ahora en el mercado inmobiliario se están dando innovaciones, empiezan a haber departamentos de un solo dormitorio para solteros o ancianos. ¿Este tipo de especialización es trabajada por el taller?

Bueno, lo que exigimos es que haya todo tipo de departamentos. Que trabajen la variedad en ellos para conseguir la variedad en el edificio. Entonces pueden en realidad combinar tipos de vivienda con tipos de edificio, lo cual contribuye al uso mixto. Habrá gente sola, parejas y familias viviendo todos en el mismo conjunto.

¿Cómo manejan el tema del espacio interno de la manzana? En un contexto metropolitano ¿siempre va a haber problemas con la privacidad?

Trabajamos la relación de la ciudad con la manzana al comienzo del taller. Cuando las manzanas son grandes, como las del centro de Lima, intentamos combinar las posibilidades de

tener espacios privados y públicos. En el caso del Parque de la Reserva, los alumnos han logrado insertar espacio público dentro del manzaneo pequeño de la zona. Ese hecho hace crecer el área comercial del primer piso. Los espacios privados se proyectan en niveles superiores.

¿El taller trata de construir una idea particular de ciudad o más bien pone condiciones para que aparezcan posibilidades variadas?

La idea es no limitarnos. Los proyectos surgen con gran variedad de planteamientos. Lo que es cierto es que deseamos algunos que no son viables en tanto no respetan parámetros reales como los límites de la manzana. La propiedad no se puede deformar para resolver los estacionamientos debajo del nivel de la calle. La jurisdicción del arquitecto es importante al intervenir una propiedad privada o pública. No existe la propiedad mixta.



Exhibición *Patio & Pavilion*, 1956

EL ARTE DE HABITAR

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DESDE EL PENSAMIENTO DE ALISON Y PETER SMITHSON

MARTA MORELLI

La obra teórica y proyectual de los Smithson ha sido una constante experimentación en busca de una arquitectura que responda a sus ideales humanistas. Su tendencia a intelectualizar todo aspecto, tanto de la arquitectura como de la vida cotidiana, ha hecho que en su obra participen muchas ideas. Es tal vez la diversidad de las ideas que han manejado, lo que ha hecho que las lecturas de su obra siempre hayan sido fragmentarias. Se les ha situado generalmente dentro de la crítica de los postulados de los CIAM, dentro del movimiento pop inglés o como exponentes del *brutalismo*. En este ensayo, se plantea la teoría de que existe un discurso continuo en el pensamiento de los Smithson que corresponde a su profundo interés por el hábitat humano y su necesidad de comprender las maneras por las que el ser humano experimenta el mundo. Todo ello concentrado en un solo concepto: el *arte de habitar*.

El término arte de habitar empieza a ser utilizado por los Smithson alrededor de los años ochenta, cuando ambos habían alcanzado ya su madurez profesional. Este término pasa a formar parte de su vocabulario arquitectónico convirtiéndose incluso en título de uno de sus últimos libros: *Changing the art of inhabitation*, de 1994. Los Smithson incluyen la idea de *arte de habitar* en su teoría sin dar nunca mayor explicación sobre su origen ni su relación con la proyección arquitectónica. Sin embargo, al introducirnos en la obra teórica de los Smithson, podemos reconocer que esta idea implica muchas de las preconcepciones que estructuran su pensamiento. Por ello, en este ensayo construiremos un discurso teórico basado en las ideas de los Smithson que defina el concepto de *arte de habitar* y luego analizaremos el papel de esta idea en las bases teóricas de la aproximación a la arquitectura que nos plantean los Smithson.

El concepto de *arte de habitar* lo entenderemos como un proceso de engranaje de distintas ideas presentes en el pensamiento de los Smithson, las cuales planteamos de acuerdo a la siguiente lógica: habitar implica reconocernos e identificarnos con nuestro entorno. La identidad se construye en base a la relación de distintos factores, principalmente nuestra relación con los objetos y con el espacio. Para identificarnos con el espacio debemos

“apoderarnos de él”, y esto se da bajo dos fenómenos: de manera emocional, a través de nuestros sentidos, y de manera más concreta, “vistiendo y decorando” el espacio. El apoderarnos del espacio parte de nuestra capacidad de reconocer un ‘territorio’, y esa capacidad es nuestro ‘sentido de territorialidad’. Dentro de este proceso de habitar dejamos huellas -unas “marcas de ocupación”- que serán referencia para el habitar de futuros ocupantes. Explicaremos este proceso a lo largo del ensayo para luego analizar cómo se desarrolla una arquitectura receptiva al arte de habitar, la cual entendemos se genera bajo dos componentes: *layers* y vacíos.

LOS OBJETOS COMO SÍMBOLO DE IDENTIDAD

Dentro de la búsqueda de los factores que constituyen la identidad del hombre, los objetos ocuparán un papel importante en las reflexiones de los Smithson. Por un lado, el poder de influencia de los objetos en la configuración de la identidad del hombre, y, por otro, la capacidad del hombre de proyectar su identidad en los objetos. El trabajo de los Smithson junto al *Independent Group* en los cincuenta busca encontrar una nueva imaginaria que identifique al hombre moderno a través del impulso de los objetos de consumo estadounidenses mostrados





El arte está en el ocupante y los arquitectos creamos marcos para ese arte de habitar.

en las revistas y la publicidad. Por otro lado, el interés por lo *efímero* que muestran los Smithson desde muy temprano, en el que será muy importante la influencia de Nigel Henderson y de Charles y Ray Eames, lleva a los Smithson a entender los objetos como parte de la intimidad activa del usuario y como elementos que limitan el espacio concreto del usuario y contribuyen a marcar su hábitat y profundizar su arraigo. La fabricación de sus tarjetas de saludo, papeles de regalo y el coleccionismo que practicaron toda su vida, son respuesta de esta celebración de los objetos efímeros como constituyentes de la identidad. Esta interrelación del hombre con los objetos es incluso explorada en ejercicios concretos como sus exposiciones interactivas *Christmas Ephemeras*, donde exploran el poder del objeto creado y la capacidad que tenemos las personas de volcar en un objeto lo que identi-

ficamos de un aspecto específico de la vida. De la misma forma, analizan el objeto cómo receptor de los distintos aspectos que constituyen nuestra identidad, jugando con la imagen grabada en nuestra memoria y con las referencias que los objetos son capaces de transmitirnos. *“El objeto sugiere como puede ser usado, el usuario responde usándolo bien –el objeto mejora– o es usado mal –el objeto es degradado– y el diálogo cesa... hay una vida secreta y permanente en las cosas tan intensa que puede tomar vida para otros usos, otras generaciones¹.”* Las personas les damos distinta vida a las cosas y por ello la conciencia de nuestra relación con los objetos es parte de la conciencia de nuestra propia identidad. La relación de los Smithson con los objetos nos lleva a entender al objeto como uno de los primeros elementos que participan en la configuración de nuestra identidad.

LA NECESIDAD DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO

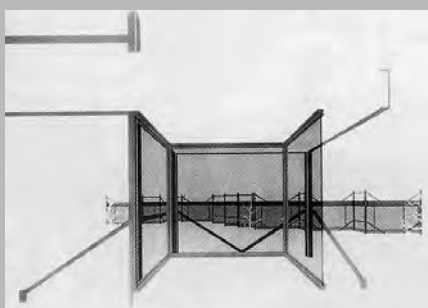
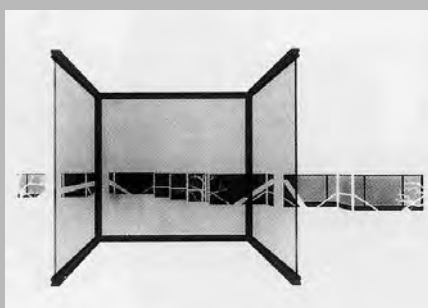
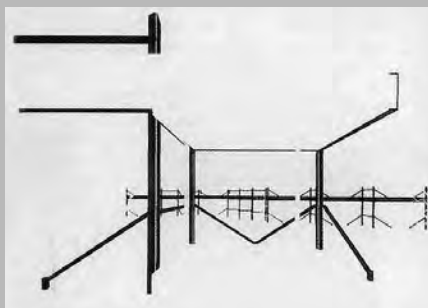
Dentro de lógica que planteamos inicialmente, el otro factor fundamental que determina nuestra identidad es el espacio en el que nos movemos. Cómo ocupamos los espacios es tema de reflexión constante en los Smithson desde sus observaciones sobre otras culturas, principalmente la india y la japonesa³, hasta reflexiones más concretas como las extraídas del estudio de la ciudad de Bath⁴, donde organizan una serie de recorridos a través de edificios tanto públicos como privados y tratan de sistematizar la experiencia al recorrerlos para dejar constancia de cómo se manifiesta la ocupación por distintos usuarios en la ciudad. Los Smithson muestran también en muchos de sus artículos una gran preocupación por las limitaciones de la arquitectura de ofrecer la posibilidad de que el hombre se sienta parte

del espacio, que cuando lo consuma, se apodere de él. Esta capacidad de apoderarnos del espacio es el mecanismo a través del cual somos capaces de identificarnos con el espacio. Dentro de ese proceso de apropiación del espacio reconocemos en la obra teórica de los Smithson dos niveles. Un primer nivel de apropiación emocional a través de los sentidos, cuando ellos penetran todos los rincones de un espacio. Y luego, de manera más concreta, a través de nuestros actos y la colocación de nuestros objetos, una acción que los Smithson llaman ‘vestir y decorar’.

La apropiación del espacio a través de los sentidos

“Un edificio debe permitir ser interpretado, queremos decir capaz de ser leído en distintas formas por los ocupantes de manera que se convierta en parte suya.”

Los Smithson reconocen constantemente la necesidad de que los espacios activen nuestros sentidos porque es de esa manera que nos apoderamos de él, produciéndose una conexión emocional entre el espacio y el individuo. Pensamos que la síntesis de estas preocupaciones se manifiesta en su propuesta del *conglomerate ordering*. Esta idea, que los Smithson desarrollan y buscan aplicar en sus obras, consiste en un patrón de percepción fragmentaria que produce la condición de que se necesite recorrer el edificio para entenderlo. El edificio no se concibe como conjunto a primera vista, no se muestra como un todo desde el principio, sino que uno lo va armando poco a poco mientras lo va recorriendo. *“El conglomerate ordering es difícil de ser retenido en la mente... es elusivo excepto cuando uno está ahí; luego, todo parece perfectamente simple. Pone todos nuestros sentidos en juego a través del más amplio rango posible de diferencias.”*



Paneles de la exhibición A Line of Trees, 1975

La idea es exaltar nuestras capacidades perceptivas proponiendo un sistema que potencie los sentidos y, a través de nuestra percepción, hacernos partícipes indispensables de la concepción del edificio. Cuando el ocupante lo penetra y se apropia del espacio con sus sentidos, entiende el edificio, lo concibe en su totalidad. Esta idea se puede entender como un proceso fenomenológico en el que el espacio se llena de significaciones y produce esa apropiación emocional indispensable en la identificación del individuo con el espacio, constituyendo un primer nivel de apropiación del espacio.



Fotografía de la exhibición *Transformation of the City*, en la Trienal de Milán, 1968

La apropiación del espacio vistiéndolo y decorando

Luego de una identificación a través de los sentidos, actuamos sobre el espacio vistiéndolo y decorándolo. Los Smithson utilizan este término para referirse a la impronta que dejamos en el espacio ocupado, a manera de una vestimenta que se superpone al espacio. En el espacio doméstico solemos reacomodar los objetos, los muebles, colocar nuestras pertenencias para sentir que el espacio es nuestro. *“Quiero decir que cuando viajas y vas a habitaciones de hotel, etcétera, lo primero que haces es mover la cama, reorganizar la habitación, y esa reorganización se convierte en una obra de arte, es hacer tuyo el espacio.”* Entre las muchas observaciones de los Smithson sobre este fenómeno, los casos que exponen en *Signs of occupancy*⁸ buscan comprobar esta idea como proceso natural de apropiación del espacio. Aquí ilustran varios casos de la naturaleza de

los objetos en transposición y cómo el ocupante junta, acomoda y modifica los objetos para convertirlos en algo propio. La defensa de los Smithson del desarrollo de este proceso de vestir y decorar como fundamental en nuestra identificación con el espacio, definirá también su posición con respecto al mobiliario como herramienta del hombre en la configuración de su hábitat. En esta idea basarán sus exploraciones en el diseño de muebles, desde la silla *Trundling Truck* en 1954 hasta su colaboración final con *Tecta Mobil* en la década de los noventa.

Sin embargo, la idea de vestir y decorar no la limitan al ámbito doméstico, sino que la aplican también al espacio urbano, identificando que en la ciudad existen una serie de elementos que corresponden a la decoración de lo urbano -los postes, los autos, los *posters*, anuncios, los vendedores ambulantes, el caminar de la gente-, lo cual actúa

como la cara cambiante de la ciudad. A los espacios que tienen de por sí sus propias características y su propia estructura, se le superpone un *layer* de manera efímera, y es en ese *layer* donde se encuentra el mecanismo de conexión de la identificación del hombre con el espacio. En exhibiciones como *Wedding in the City*⁹ o *Christmas Hogmanay*¹⁰, los Smithson exploran este *layer* como el espacio de acción en cuya configuración el individuo puede encontrar la herramienta de apropiación del espacio.

MARCAS DE OCUPACIÓN

Las marcas de ocupación son las huellas que dejamos al ocupar el espacio. La necesidad de dejar constancia de haber ocupado un espacio es un fenómeno que los Smithson exponen también en la grabación de *Signs of occupancy*. Entendemos que las marcas de ocupación se dan tanto a nivel doméstico como a nivel colectivo. Este último tiene mayor importancia en los estudios de los Smithson porque nos afecta como civilización y determina nuestras ciudades. En *Markers on the Land*¹¹ nos remarcen, entre otras cosas, la importancia de estas marcas como referencia de futuras ocupaciones. Esta idea es pieza clave en nuestra teoría, ya que las marcas de ocupación no solo nos dan referencia de que ese lugar ha sido ocupado y como ha sido ocupado, sino que condicionan las nuevas ocupaciones. Los Smithson comprueban esta idea en la manera como se aproximan a cada uno de sus proyectos, empezando por el reconocimiento del lugar a manera de lectura de huellas. En el libro *Upper lawn: Solar pavilion folly*, por ejemplo, dejan muy claro esta actitud cuando escriben sobre el descubrimiento del lugar, describiendo su experiencia con el sitio y cómo fueron identificando las marcas de ocupación del lugar: el

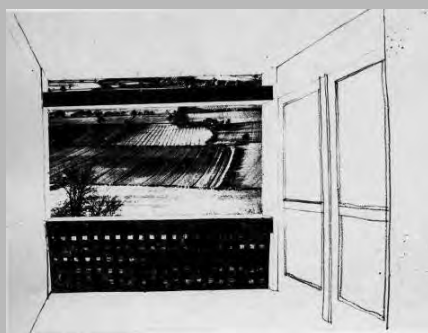
gran muro de piedra, los árboles, etcétera, las cuales se convirtieron en las bases para proyectar la casa.

SENTIDO DE TERRITORIO

Por último, encontramos la idea que cierra el proceso de habitar: el sentido de territorio. Este consiste en la capacidad humana de definir límites espaciales y establecer un territorio, entendiendo por territorio una extensión física vasta que se define con nuestros sentidos de acuerdo a nuestro alcance perceptivo.

“Los lugares nos arrastran hacia ellos por razones más allá de los sentimientos derivados de los cinco sentidos... algún reconocimiento profundo actúa a través de una inextinguible sensibilidad animal”¹².

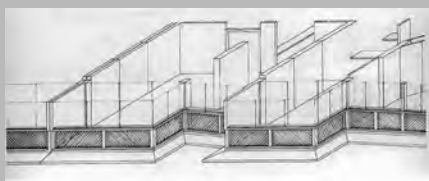
Esa sensibilidad animal, ese instinto común a todos los seres humanos, es nuestro sentido de territorio. Las observaciones de los Smithson desarrolladas en sus artículos y en las novelas de Alison como *Imprint of India*¹³ exploran el funcionamiento de este sentido de territorio en distintos contextos. Por ejemplo, el caso de cómo actúa nuestra percepción cuando revisitamos un lugar, en el que vamos buscando como por instinto esos espacios que nos recuerdan la experiencia pasada y los puntos donde la sensación se hace más aguda. O cómo se define el territorio desde la percepción de un auto, algo que Alison intenta registrar en *AS in DS: An eye on the road*¹⁴.



El sentido de territorio es lo que delimita nuestros territorios, grabándose así en nuestra memoria el espacio que enmarca la experiencia.

La conciencia de que el hombre necesita establecer un territorio fijo para habitar empieza ya a ser reconocido por los Smithson desde el proyecto *Patio & Pavilion*¹⁵. En él proponen un hábitat simbólico que incluyera un pedazo de territorio inviolable, ya que la identidad de las personas —escriben— necesita del soporte de un sentido de territorio. Más tarde esta idea evoluciona bajo el concepto de “intervalo”, para precisar aún más la idea de sentido de territorio. El intervalo es ese punto intermedio entre la información recibida por nuestros sentidos y la configuración perceptiva de un territorio y “*tiene que ver con nuestros sentimientos más profundos, con aquellos respecto al territorio. Sin intervalo, nuestro sentido de nosotros mismos se pierde, carecemos del espacio para delimitar lo que es todavía nuestro, nuestro territorio. Esas pequeñas marcas físicas de dejar huella, oler, sonidos conocidos, patrones de luz conocidos, lugares seguros conocidos, lugares conocidos donde disfrutar el riesgo. En esos lugares para especializados comportamientos humanos, por ejemplo, hacer música... absorber el aroma del significado de las pinturas... el control de los intervalos se vuelve más crítico. ¿No es cierto que mientras más cerca llegue la música a tocar nuestros niveles de sentimientos más profundos, más precisa será la notación del intervalo?*”¹⁶ Mientras más podamos apelar a los sentidos de las personas, mientras más les proporcionemos las condiciones de potenciar sus sentidos, el intervalo de dichas personas será más preciso y serán capaces de configurar ese territorio propio como parte de la experiencia del lugar. Donde los sentidos trabajan con mayor intensidad, mayor es nuestro sentido de territorio.

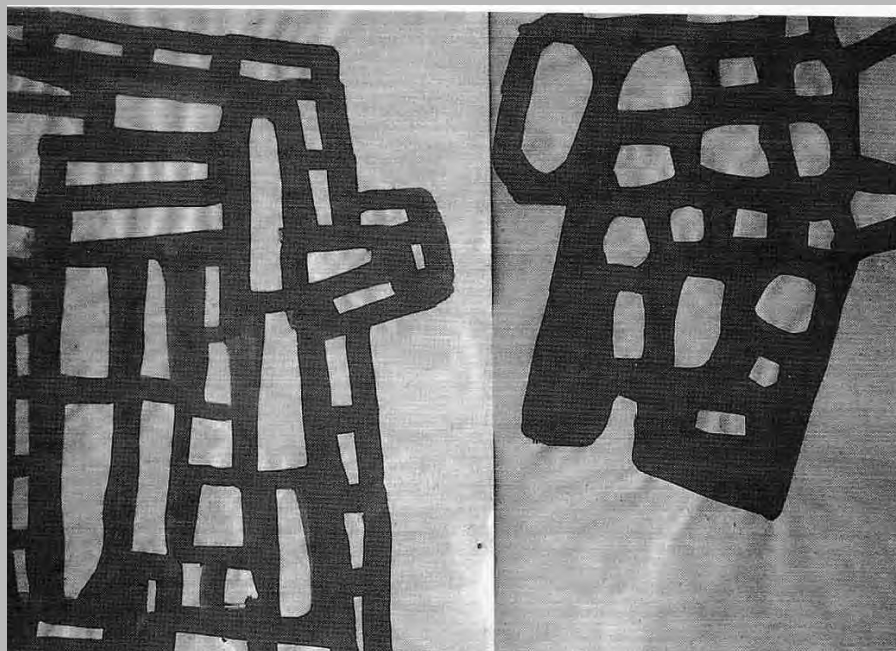
Por tanto, podemos decir que la capacidad de definir un territorio es el



factor inicial en el proceso de habitar. Al establecer un territorio, somos capaces de apoderarnos de él, ya sea con nuestros sentidos y/o vistiendo y decorando. De esta manera nos identificamos con el espacio y, al identificarnos, habitamos en el sentido heideggeriano que pensamos los Smithson consideraron siempre la idea de habitar. El *arte de habitar* descrito aquí es entonces el concepto que engloba el proceso de habitar.

ARQUITECTURA RECEPTIVA AL ARTE DE HABITAR

Entendiendo el proceso de habitar que hemos planteado, podemos comprender la arquitectura de los Smithson dentro de la búsqueda de una arquitectura receptiva que sea capaz de soportar las vestimentas e interpretaciones del habitar de las personas. La idea de una arquitectura receptiva puede identificarse desde el inicio de la vida profesional de los Smith-



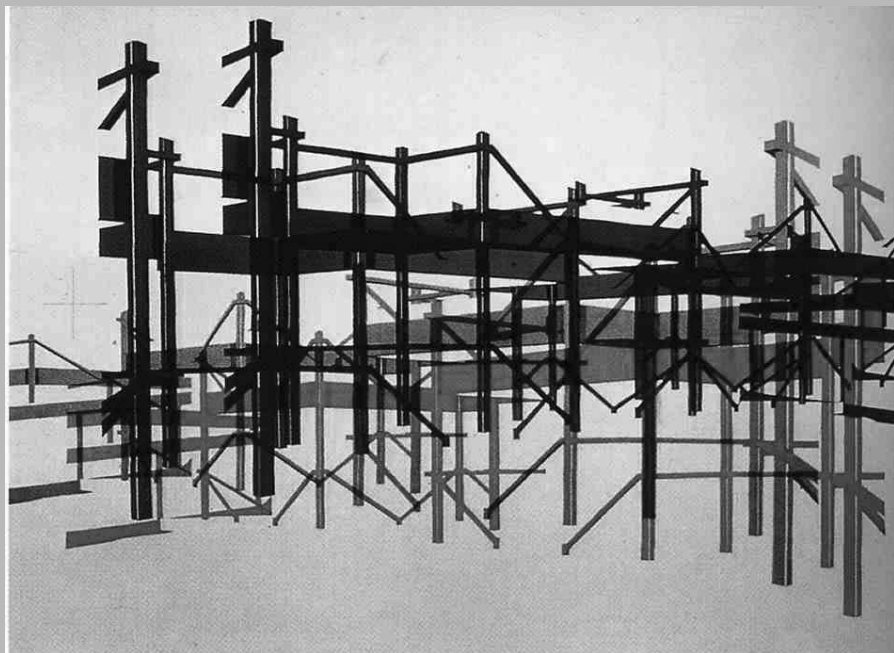
Dibujo de los layers del proyecto de Lucas Headquaters

son. La formulación del concepto “*as found*” que desarrollan en la época del *Independent Group*, busca la reivindicación de las cosas existentes, avalando una estética dentro de una aproximación al mundo real y cotidiano. Estas ideas son las bases para el posterior postulado del *New Brutalism*, con el cual proponen una actitud de respeto y sinceridad con el material, una expresión de naturalidad del material que genere una sensación receptiva del espacio, que invite a ser ocupado, que invite a que completemos el espacio –ahora podríamos decir– con el *arte de habitar*. El *New Brutalism* será el primer intento de los Smithson de proponer una manera de hacer que genere una arquitectura receptiva. Sin embargo, nos centraremos en el análisis de dos ideas posteriores: el desarrollo de una arquitectura a través de *layers* que producen la creación de vacíos a partir de los límites establecidos por los *layers*, vacíos que serán llenados con el *arte de habitar*.

Layers

La idea que proponen los Smithson para lograr una arquitectura receptiva se basa en entender la arquitectura como un entramado, es decir una superposición de *layers*. “*En estos entramados estábamos interesados en todo lo que diera lugar al arte de habitar*”¹⁷. Los Smithson entienden que “*la arquitectura necesita tener características formales que permitan la manifestación de las emociones y cualidades de los habitantes, que los invite a asumir responsabilidad de los espacios alrededor de ellos. Una manera de lograr una arquitectura receptiva era a través del método de layering porque a través de los layers hay espacio para la ilusión y la actividad*”¹⁸.

La teoría del entramado es una propuesta estructuralista en la que la superposición de *layers* se da dentro de un sistema en el que en la parte está el todo. Los Smithson escriben sobre esta teoría en los años setenta, pero



Pintura de la trama de un tejido realizada por Peter Smithson, 1950

estas ideas comienzan a configurarse 20 años antes durante sus reflexiones en torno a la estandarización, cuando observan cómo todas las piezas del edificio pertenecen a un sistema-familia. En los ensayos de la década de los cincuenta publicados en su libro *Ordinariness and light*, los Smithson empiezan a reflexionar de manera incipiente sobre la arquitectura sistema, un sistema de partes o *layers*, en la que cada una contiene en sí el todo. Mientras en la arquitectura estas ideas aún constituían reflexiones muy tímidas, a nivel urbano logran una consolidación importante en estos años. Las propuestas urbanas de los Smithson de los primeros años de la década de los cincuenta contemplan la concepción del tejido urbano como un sistema, lo cual es la base de su teoría de la estructura urbana presentada en el CIAM de Aix - en - Provence en 1953.

Los Smithson cuentan que en los sesenta “*el foco de atención empezó a cambiar hacia la piel como membrana protectora y como indicador de límites de lo que es privado y lo que es público, con todos los*

*grados de privacidad intermedios*¹⁹”. Luego en la década de los setenta explican que “*...las capas de las pieles de las fachadas encuentran respuesta en las plantas y secciones de las viviendas... estas idealmente tienen una densidad variable de acuerdo a su profundidad... abiertas al sol y a la tranquilidad... cerradas para protegerse del frío y el ruido*²⁰”. La piel pasa de ser entendida como una membrana exterior protectora a ser entendida como un entramado donde existe un espesor y una profundidad en el cual se habita. La piel se convierte en un entramado —abarca tanto el exterior como el interior del edificio— que ofrece un marco para el *arte de habitar*.

La aproximación al proyecto ya no es la composición de espacios sino la creación de un sistema. Con esto no creamos objetos arquitectónicos, sino un sistema de partes que responden a una ley (la matriz del sistema). Si alguna parte se quita o se pone, no afecta el sistema y por tanto la integridad del edificio se mantiene. La idea de una superposición de *layers* crea la condición en el edificio que no concibes el todo

a primera vista. “*El entendimiento debe llegar a través de la percepción de las partes, el sistema completo no debe ser visto*”²¹. Es necesario recorrerlo para entenderlo. Cuando lo vas recorriendo vas definiendo los límites del edificio y así vas armando un territorio. La arquitectura debe activar por tanto el proceso del *arte de habitar* que comienza con la percepción de un territorio. Por esto, un edificio diseñado bajo un sistema de *layers* ayudaría a despertar nuestro sentido de territorio y de esta manera estimular el proceso de habitar que hemos desarrollado anteriormente.

Vacios

Entre los *layers* se generan vacíos. Al crear *layers* no creamos espacios, sino que entre esos *layers* se generan vacíos. Estos *layers* constituyen límites, los cuales encierran vacíos. El vacío, por tanto, es lo que queda entre los *layers*, lo cual recibirá luego el *arte de habitar*. El vacío es el receptor del habitar porque “...entre los *layers* hay espacio para la ilusión y la actividad”²².

Para entender el concepto de vacío hay que definir primero los conceptos de lugar y de espacio. El lugar es un espacio ocupado, es lugar en cuanto es ocupado. En cambio, el espacio es (existe) al margen de su ocupación. El vacío es un lugar que está a la expectativa de ser ocupado. Los arquitectos no podemos crear lugares –ya que estos lo son solo cuando son ocupados – pero sí podemos crear vacíos. El vacío se define por unos límites que los *layers* del edificio establecen. El vacío es un espacio potencialmente ocupado hasta que es ocupado por el *arte de habitar*. Una vez que llega el *arte de habitar* a manera de un último *layer* que se superpone, la arquitectura se completa. La arquitectura no está completa hasta que no llega el *arte de habitar*.

El concepto de vacío no es definido

por los Smithson hasta el final de su carrera. Pero, si bien no lo expresaron como tal, la creación de vacíos puede entenderse como el objetivo final de la propuesta teórica de los Smithson, que contemplaba una receptividad al *arte de habitar*. “*Los edificios no son formas y volúmenes cuidadosamente compuestos, sino un ensamblaje que necesita de sus actividades imaginativas y del arte de la ocupación de estas actividades para completarse*”²³. El vacío sería entonces lo que los arquitectos deberíamos crear para generar una arquitectura receptiva al *arte de habitar*. “La vida tiene lugar en el vacío”, nos dice Peter Smithson a la vez que nos explica la idea del vacío cargado por el habitar haciendo una analogía con las reuniones de la secta religiosa inglesa de los cuáqueros. “... *Las reuniones cuáqueras invisten al espacio entre la gente que está sentada. Ese espacio vacío se convierte en la iglesia, supongo que se podría decir que crea un formato, un ritual, que santifica el vacío*”²⁴. A través de la ocupación el vacío se convierte en algo que es según su uso. Los vacíos serían el espacio receptivo por excelencia, ya que ofrecen posibilidades de uso, pero es el propio ocupante el que los configura. Más adelante nos dice: “*El espacio que estás haciendo tiene que ofrecerse para la inventiva de aquellos que lo ocupan. En cierto sentido, lo que estoy explicando es como una fiesta infantil. La madre organiza ciertas posibilidades para el juego, pero si la fiesta va bien o no, depende de la inventiva de los niños. La madre diseña el marco.*”²⁵. Los arquitectos diseñamos el marco que encierra vacíos que serán cargados con el *arte de habitar*.

EL ARTE EN EL ARTE DE HABITAR

Hemos ido estructurando las ideas de los Smithson para generar un discurso sobre el *arte de habitar* y una arquitectura receptiva al *arte de habitar*, pero queda algo aún por definir: ¿Por



Perspectiva de la propuesta del montaje para la exposición *Parallel of Life and Art*, 1956.

qué el arte de habitar? ¿Por qué elevar el habitar a categoría de arte? ¿Es que el habitar puede ser un arte? Podemos entender que los Smithson tuvieran que liberar la arquitectura de la esclavitud de la dimensión estética de la forma para encontrar las vías de una arquitectura receptiva al *arte de habitar*. Por ello, reubican la dimensión estética de la arquitectura en el habitar. No la niegan, sino que la reubican en el ocupante. Es el ocupante el que trae el *arte de habitar* que se superpone al edificio, completando así la arquitectura. Los arquitectos iniciamos un proceso que se completa con el *arte de habitar* del ocupante.

De la misma forma que muchos artistas contemporáneos a los Smithson desprenden la dimensión estética del objeto para ubicarla en la acción, llevando esto a la arquitectura, los Smithson desprenden la dimensión estética del objeto arquitectónico y la colocan en el ocupante para de este modo reivindicar la importancia del habitar sobre la arquitectura.

Alison y Peter Smithson, dentro del *Independent Group*, tendrán la convicción de que no existe un sistema de objetos regulables por leyes formales que garanticen la eficacia estética, sino que lo que hay es la voluntad del sujeto por relacionarse con el mundo

aún por construir a través de la mediación del cuerpo. Bajo estas ideas, el mundo se construye desde la percepción, la imaginación y la emoción. “*La transformación de los objetos cotidianos en manifestaciones de arte sucede de varias maneras: el objeto puede ser descubierto – objet trouvé o l’art brut– manteniéndose igual; puede emerger un mito literario o popular; o el objeto puede ser usado como punto de quiebre en su transformación*”²⁶. Por otro lado, los Smithson también ponen su mirada en artistas como Pollock y Dubuffet, interesándose el proceso de su obra más que el resultado final: el movimiento y la ejecución de la acción como arte. Los Smithson, junto a los demás miembros del *Independent Group*, no buscan lo prefigurado, sino buscan el fenómeno dentro del proceso. La actividad del arte dependería de las distintas necesidades, inteligencias y sensibilidades del individuo que percibe el objeto. Estas ideas se manifiestan en la exposición *Parallel of Life and Art*, que organizan en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres en 1953. En esta exposición, Alison y Peter Smithson, junto a Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, colocan de manera aleatoria una serie de imágenes encontradas. No habiendo ninguna jerarquía en la organización, se busca que el visitante experimente el proceso de

asociarlas y de definir el significado de las cosas según la percepción de cada uno. Se busca que cada visitante tenga una experiencia artística. Según esta idea, el arte está en la *experiencia* del visitante.

Ubicar el arte en la *experiencia* de todas las personas será la posibilidad de los artistas de posguerra de reivindicar el arte con la vida. Joseph Beuys lo expresó bien al sugerir que toda persona es un artista, por muy polémica que esta afirmación parezca. De igual manera, John Cage quiso acercar el arte a todas las personas cuando dijo que puedes escuchar el ruido de la calle y sacar una experiencia artística de ello. Ante esto no necesitaríamos de músicos que hicieran música; todo el mundo podría ser su propio músico. Pasamos del arte como objeto al arte como actitud. El arte se basa aquí en la habilidad y la práctica de percibir y contemplar el mundo estéticamente. Si el arte es actitud, si logramos tener esa actitud estética frente al mundo, el habitar se convierte en un arte.

Por lo tanto, volviendo a nuestra teoría, una arquitectura receptiva, configurada a través de *layers* y vacíos activa el proceso del habitar desde la configuración de un territorio para luego ser capaces de apoderarnos del espacio y por tanto identificarnos con él. Una arquitectura que cobra sentido solo cuando el habitante interviene y vuelca su *arte de habitar*. El arte está en el ocupante y los arquitectos creamos marcos para ese *arte de habitar*.

Si bien estas conclusiones se pueden extrapolar a muchas reflexiones similares surgidas a partir de la mitad del siglo XX tanto en arquitectura como las ciencias sociales, el objetivo de este ensayo se ha centrado en extraer de las ideas de los Smithson una aproximación a la arquitectura en la que el factor estético de la arquitectura está en el ocupante. De esta forma, utilizando la mirada de los Smithson nos permitimos

pensar en una arquitectura en la que el arquitecto inaugura un proceso que se prolonga al ocupante, lo que implica el entendimiento de la arquitectura no más como una manifestación estética cerrada en sí misma, sino como una arquitectura que es en cuanto es habitada; una arquitectura que no es más una membrana protectora del hábitat, sino un sistema interactivo con el ocupante.

BIBLIOGRAFIA

¹ Alison & Peter Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis London, 1994, p134 (Todas las citas son traducciones de la autora.)

² "[...] y el interior era invisible, quiero decir que los arquitectos no lo habían pensado. Y son las familias que las ocupan las que construyen el espacio con sus propias cosas. Que idea mas fantástica!" Peter Smithson sobre su visita a las viviendas tradicionales de Chandigarh. (Peter Smithson, *La Arquitectura de la experiencia*, en *Pasajes de Arquitectura y crítica*, Año 1, #7, mayo 1999, p39

³ "Una de las características que los europeos leemos en la arquitectura japonesa es su aparente ligereza. Una afirmación que viene de un tipo de continuidad, una continuidad de cambio, la gente cambia, las ropas cambian. Y ese sentido de cohesión es sostenido por algo que está en flujo del día a día." (Alison & Peter Smithson, comentarios en la grabación *Signs of Occupancy*, 1979)

⁴ Ver Peter Smithson, *Bath* en *Architectural Design*, octubre 1969

⁵ Peter Smithson, *Lightness of Touch* en *Architectural Design*, Junio 1974, p377

⁶ Alison & Peter Smithson, *Italian Thoughts*, Stockholm, 1993, p62

⁷ Peter Smithson, *La arquitectura de la experiencia*, en *Pasajes de la Arquitectura y crítica*, Año 1, #7, mayo 1999, p38

⁸ Alison & Peter Smithson, *Signs of Occupancy*, Pidgeon Audiovisual, London, 1979 (documento en cassette y slides)

⁹ Exhibición desarrollada para la Trienal de Venecia, 1968

¹⁰ Exhibición organizada en el Fruit Market Gallery de Edimburgo, 1980

¹¹ Peter Smithson, *Markers on the Land*, en *ILA&UD* 1993, p20-25

¹² Alison & Peter Smithson, *Italian Thoughts*, p32

¹³ Alison Smithson, *Imprint of India*, Londres 1994

¹⁴ Alison Smithson, *AD in DS: En Eye on the Road*, Delft, 1983

¹⁵ Propuesta para la exhibición *This is Tomorrow* en la White-chapel Art Gallery de Londres, 1956

¹⁶ Alison & Peter Smithson, *Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, New York, 2001, p55

¹⁷ Peter Smithson, *The Lattice idea* en *ILA & UD* 1999, p59

¹⁸ Alison & Peter Smithson, *Italian Thoughts*, p24

¹⁹ Alison & Peter Smithson, Alison and Peter Smithson, *Thirty years of thoughts on the house and housing in Architecture in the age of Scepticism*, Heinemann, London 1984, p183

²⁰ Alison & Peter Smithson, Alison and Peter Smithson, *Thirty years of thoughts on the house and housing in Architecture in the age of Scepticism*, Heinemann, London 1984, p186

²¹ Alison Smithson, *How to recognize a Matt Building*, en *Architectural Design*, Setiembre 1974, p580

²² Alison & Peter Smithson, *Italian Thoughts*, p24

²³ Alison & Peter Smithson, *Italian Thoughts*, p24

²⁴ Peter Smithson, *Conversaciones con estudiantes*, Gustavo Gili, 2001, p73

²⁵ Peter Smithson, *Conversaciones con estudiantes*, p81

²⁶ Alison & Peter Smithson, *Without Rethoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Dimensions, Londres, p8



Proyecto de Charles Correa, 1978.



Proyecto de Charles Correa, 2007.



Esquina Kikutake-Maki-Kurikawa, 1978.



Esquina Kikutake-Maki-Kurikawa, 2007.



Plaza de Atelier 5, 1978.



Plaza de Atelier 5, 2007.

HÁBITAT INQUIETO

PREVI LIMA Y LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

DIEGO TORRES

PRESENTACIÓN

El contexto de escasez de recursos en el que se produce la vivienda económica en Latinoamérica impone ciertas restricciones que entran en crisis cuando el habitante se ve incapacitado para adaptarla al cambio y al desarrollo de las necesidades familiares. Esta presión que el usuario impone a su entorno al tratar de superar la escasez inicial obliga a entender la vivienda como parte de un proceso dinámico. El grado de crisis dependerá, entre otras cosas, en la medida en que dicha escasez ha calado en el proyecto: cuanto más se haya empobrecido el proyecto, entendido en su sentido más amplio, mayor será la crisis.

En el contexto de países con pocos recursos económicos, el esfuerzo de cada habitante debe aprovecharse para conseguir lo que el Estado solo podría llevar a cabo si dejara de lado tantos otros aspectos del gasto social. Por ello, entender la vivienda como una plataforma de transformaciones permite abordar el problema desde la óptica de un proceso incremental, donde la intervención del habitante puede producir una valorización de la propiedad, la propia ciudad y, en última instancia, las inversiones estatales.

Sin embargo, no basta simplemente con introducir nuevas nociones considerando la vivienda unifamiliar de un modo aislado. Las transformaciones autogestionadas casa a casa generan a su vez una complejidad urbana que aporta riqueza y consolida el tejido urbano. La ciudad entendida como un *collage* —compuesta no solo de diferentes intervenciones a gran escala, sino también de un sinfín de transformaciones a escala de la vivienda— fortalece las redes sociales y favorece la integración urbana de los barrios populares. Por tanto, la ciudad *collage* es una ciudad viva, una ciudad compleja.

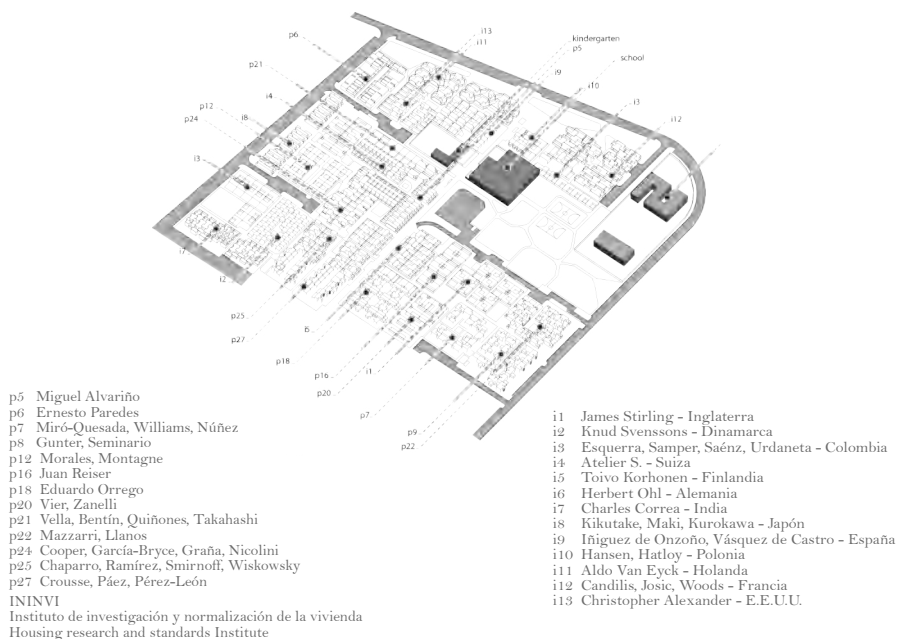
El proceso de transformación que llevaron a cabo cada una de las familias pone de manifiesto que, en el fondo, la vivienda y la urbanización originales son solo la etapa cero, el soporte de una obra colectiva. ¿Cuál es entonces el papel del proyecto de arquitectura en un proceso que se someterá a las más diversas modificaciones con el paso del tiempo? ¿En qué medida es capaz el arquitecto de fijar las características iniciales del proyecto? ¿Tiene sentido hacerlo? ¿Cuáles son las decisiones estratégicas o reglas que deben fijarse para asegurar unas buenas condiciones potenciales para las casas? Estos son algunos de los aspectos sobre los que intentamos arrojar luz con nuestro trabajo sobre el PREVI después de más de tres décadas de su construcción.

Compuesto por 26 proyectos, y a más de 30 años de su inicio, la experiencia del Proyecto Piloto 1 del PREVI¹ en Lima, Perú, es materia de investigación por la valiosa complejidad de factores que intervienen: el *collage* de proyectos, la variedad tipológica, el carácter experimental de la propuesta y el tiempo que lleva sometida a diferentes intervenciones autogestionadas.

Viajamos a Lima a reconstruir el proceso de transformación de los proyectos realizados a partir de levantamientos de croquis sobre los planos originales, levantamientos fotográficos y entrevistas a las familias que los habitan. A partir del levantamiento de las viviendas actuales y el cruce con la historia familiar, se descubre el proceso que articula el proyecto del arquitecto y el proyecto del habitante.

EL PROYECTO EXPERIMENTAL DE VIVIENDA PREVI

La precariedad de los asentamientos espontáneos y el deterioro de sectores de Lima en la década de los sesenta,

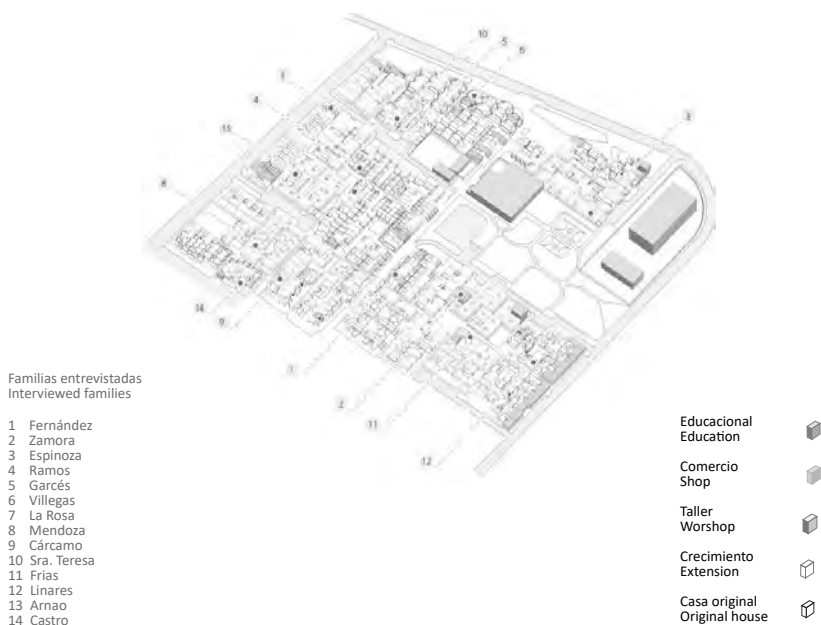


Proyecto experimental de vivienda PREVI – participantes

estimularon una iniciativa promovida por el Gobierno y cofinanciada por el PNUD², con el objetivo de incorporar a las políticas de vivienda los resultados de tres proyectos piloto a realizarse en Lima metropolitana. El Gobierno y el PNUD convocaron a Peter Land, arquitecto inglés, para asesorar las políticas de vivienda social a través del Banco de la Vivienda del Perú. De esta convocatoria surgió la forma inicial del PREVI con sus tres proyectos piloto, los cuales intentaban enfrentar el problema de la vivienda desde perspectivas complementarias. El primero, se encargó de diseñar un conjunto de viviendas con nuevas variables de diseño. El segundo, proponía planes para la renovación de viviendas y su entorno en sectores deteriorados de la ciudad. El tercero, un proyecto de lotes y servicios con viviendas autoconstruidas. Después del terremoto de 1970, se incluyó un cuarto proyecto piloto, dedicado a desarrollo de sistemas de autoconstrucción sismorresistente. De los cuatro, el de mayor connotación fue el Proyecto Piloto 1, que a través de un concurso interna-

cional³ y uno nacional⁴, pretendía incorporar las recientes discusiones de la arquitectura en torno a la vivienda, en gran medida una contrapropuesta a los paradigmas modernos de la vivienda multifamiliar de alta densidad. Como lo plantea Peter Land, creador y director del proyecto entre 1968 y 1973 los aspectos experimentales del proyecto eran los de un barrio y un proyecto basado en un concepto de baja altura y alta densidad como modelo para la futura expansión urbana; la idea de casa patio con posibilidades de crecimiento; configuraciones de casas en *clusters* (racimos) dentro del plan general del barrio; un barrio con un entorno totalmente peatonal y a escala humana; mejores y nuevos métodos de construcción sismorresistente, y un plan general para la arquitectura paisajística del barrio.

Entre los conceptos propuestos por las bases del concurso estaban la racionalización, modulación, tipificación, crecimiento progresivo, flexibilidad y función. Cada tipología propuesta por los arquitectos de ambos concursos planteaba versiones distintas para



Proyecto experimental de vivienda PREVI – familias, transformaciones.

diferentes grupos familiares: las casas debían alojar de cuatro a seis personas en una primera etapa, y de ocho a diez personas en una segunda, para lo cual cada proyecto proponía su sistema de crecimiento.

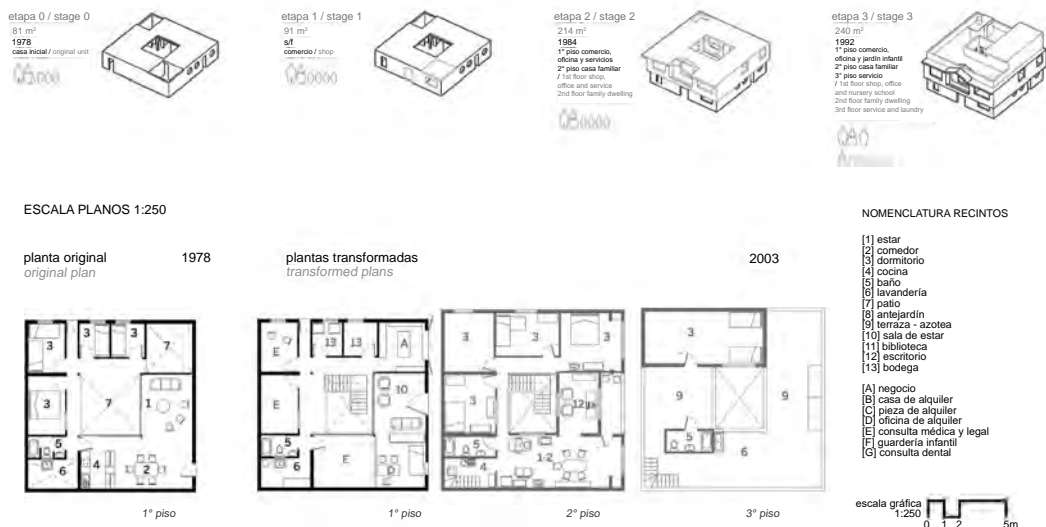
Si bien el objetivo original del concurso⁵ era la construcción de 1 500 viviendas a partir del proyecto ganador, el interés demostrado por el jurado⁶ se tradujo en un hecho decisivo para el futuro del PREVI: la construcción de las 26 propuestas del concurso en un conjunto de 467 unidades. El énfasis estuvo en la exploración arquitectónica y técnica propuesta por los proyectos, para lo cual se instaló en el lugar una planta del ININVI⁷ para la prefabricación de los componentes constructivos y la posterior asistencia a los usuarios en la ampliación de las casas.

La ejecución del PREVI se vio enfrentada a circunstancias políticas que retrasaron diversas fases de su desarrollo. Las crisis institucionales de los setenta fueron un obstáculo para la continuidad del proyecto. Aun así, el Grupo de Desarrollo⁸ fue capaz de

llevar a cabo los proyectos, y hacer un seguimiento detallado de los procesos constructivos, demostrando su viabilidad en términos económicos, entre otros aspectos. Las tensiones PREVI–gobierno de turno tuvieron como resultado final un retraso en el proceso de adjudicación de las viviendas, discontinuidad en los procesos de asesoría y, finalmente, un cierto olvido voluntario de la importancia de la experiencia.

Barrio–ciudad

La forma de concebir el PREVI dista de los proyectos institucionales de vivienda masiva, herederos de la problemática de posguerra. Crea un precedente que incluye el concepto de progresividad, entendiéndola como una oportunidad para focalizar el uso de los recursos, responder a usuarios diferentes y generar barrios heterogéneos. La necesidad de articular tal variedad de tipologías produjo un trazado irregular y rico en situaciones urbanas diferentes, una ciudad *collage* que los habitantes completaron a nivel constructivo y programático, dotando



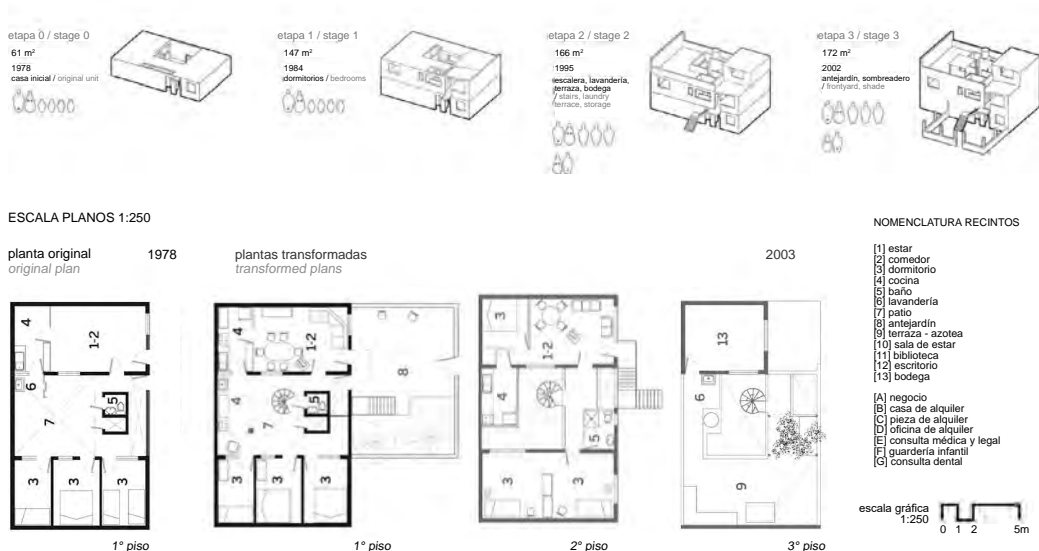
Caso 2

al barrio de una mayor complejidad funcional. Se trató de un diseño urbano abierto, la fundación de una ciudad inconclusa prevista para ser completada.

Después de más de tres décadas de su finalización, el barrio del PREVI es un trozo consolidado de la ciudad, con casas transformadas en colegios y guarderías, decenas de negocios y singulares sistemas de alquiler que componen un barrio denso, muy activo y de gran calidad urbana. Este favorable desarrollo se produjo en gran medida gracias a un soporte urbano compuesto de elementos disímiles y complementarios al mismo tiempo: un perímetro de vías para tráfico rodado con penetraciones dentro del conjunto; zonas de estacionamientos a 60 metros de cualquier vivienda; una calle peatonal central, conectando los programas públicos del PREVI con la Carretera Panamericana y la ciudad circundante; un parque con áreas deportivas y de esparcimiento; plazas de vecindad en el encuentro de las diferentes tipologías, y, finalmente, una variada red de pasajes peatonales que conectan todos los elementos mencionados.

Como veremos más adelante, el registro de la evolución del barrio y las viviendas demuestra que la transformación de una casa depende en gran medida de las necesidades de la familia que la habita. Sin embargo, la ubicación de las viviendas en una trama urbana con tal cantidad de situaciones es un factor determinante para su desarrollo. La aparición de usos más allá de lo residencial se produce en directa relación con los elementos del diseño del barrio. Por otro lado, las vías perimetrales presentan frentes que han sido ocupados principalmente por comercios.

La premisa de que un barrio no es solo un conjunto de casas, sino más bien una asociación de equipamientos y casas, es evidente en el PREVI. En un extremo del parque central se construyó el colegio Jorge Basadre y frente a él un *kindergarten*. Con el tiempo, algunas de las viviendas en torno al parque se han transformado en colegios y guarderías. La proximidad a esta zona verde con canchas deportivas y juegos infantiles permite un uso intensivo del espacio público gracias a la superposición de las actividades



Caso 13

propias de los colegios, como horas de recreo y clases de educación física. El parque es un lugar del barrio tan cuidado como intensamente utilizado.

Peter Land y el Grupo de Desarrollo propusieron una estructura de pequeñas plazas, interconectadas por pasajes peatonales, que articulan las múltiples formas de agrupación. Se fundó de esa manera un orden urbano basado en una unidad urbana: la plaza de vecindad, y la unidad social: la comunidad capaz de organizarse. Según su tamaño, cada plaza servía a de entre 6 y 18 viviendas (en la actualidad de entre 10 y 30), en una relación que promueve la apropiación colectiva y el mantenimiento del espacio público. El sistema de plazas y pasajes peatonales son un soporte para la densidad del barrio y gracias a la segregación del tráfico rodado, las pequeñas plazas constituyen oasis dentro de un barrio que triplicó su altura. Estas son algunas de las claves en la plusvalía del barrio, que se manifiesta, entre otros modos, en la demanda de los hijos de los habitantes originales por seguir viviendo en el PREVI.

TRES CASOS

La familia Zamora, en una casa de James Stirling

Esta casa está construida con tres elementos prefabricados: los muros que conforman un perímetro rígido de difícil modificación y que delimitan la propiedad; los pilares que marcan las esquinas del patio y permiten una relación fluida y permeable entre las estancias y el patio, y los forjados que recibirán las posteriores ampliaciones. En cuanto a la distribución del programa, la sala de estar y los dormitorios se ubican alrededor del patio central; la cocina, el baño y la zona de servicio alrededor de un segundo patio menor. Las ampliaciones previstas se plantean sobre el patio en esquina y la planta primera.

El proceso de transformación de esta casa se desarrolla aprovechando su particular localización en el barrio. El mayor flujo de peatones, dada su ubicación en esquina, se aprovecha en una primera fase para construir un comercio en el patio en esquina. Se aprovechan de esta manera el ex-



ESCALA PLANOS 1:250

planta original
original plan

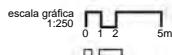
1978

plantas transformadas
transformed plans

2003

NOMENCLATURA RECINTOS

- [1] estar
- [2] comedor
- [3] dormitorio
- [4] cocina
- [5] baño
- [6] lavandería
- [7] patio
- [8] antejardín
- [9] terraza - azotea
- [10] sala de estar
- [11] biblioteca
- [12] escritorio
- [13] bodega
- [A] negocio
- [B] casa de alquiler
- [C] pieza de alquiler
- [D] oficina de alquiler
- [E] consulta médica y legal
- [F] guardería infantil
- [G] consulta dental



1° piso

2° piso

1° piso

2° piso

3° piso

Caso 11

cedente de superficie por la migración de dos de los hijos y la ubicación de la casa frente a una plaza de vecindad.

Así mismo, el comercio y las oficinas, alimentados por los flujos peatonales, y la guardería infantil, que utiliza la plaza para realizar ciertas actividades, son ejemplos que grafican cómo el proceso de transformación de una casa y su ubicación en el barrio aprovechan las oportunidades urbanas, lo que favorece un uso intensivo del espacio público.

La familia Arnao, en una casa de Morales y Montagne

La casa se organiza alrededor de un patio interior cuadrado de 4.4m de lado, descentrado de modo que un lado lo ocupan las estancias comunes, varios ambientes como la sala de estar-comedor y la cocina, otro los dormitorios y el tercero un baño. La ampliación prevista dejaba espacio para construir sobre los espacios de planta baja con una escalera de acce-

so detrás del baño. El sistema constructivo estaba formado de forjados y muros de paneles prefabricados de hormigón armado que funcionaban como encofrado perdido.

La primera intervención consistió en unificar el patio interior, demoliendo la mampara que divide la zona del lavadero. Más tarde se levantó la primera planta, replicando la planta baja e incorporando dos dormitorios, un baño y una escalera caracol en el patio. Después se construyó una escalera adosada en fachada para dar acceso independiente a los recintos ocupados por un hijo casado en la planta primera. Consolidada la ampliación, la familia habilita la terraza para zona de servicio y para corral de animales, apropiándose del jardín delantero público al construir una valla.

Si se observan las plantas, puede comprobarse cómo a partir de un diseño sencillo y claro, la casa se transforma en una casa multifamiliar gracias a la

caso 13



Vista de vivienda modificada. 2007.

organización en torno al patio y las escaleras como artefactos anexos. Los accesos independientes para los distintos núcleos familiares —pero que a su vez se conectan interiormente por la escalera del patio— y las dos cocinas que se utilizan según la época del año, moviéndose hacia el patio en los meses de calor, son situaciones que multiplican las posibilidades de la casa

La familia Frías, en una casa de Miró—Quesada, Williams y Núñez

Esta casa da a una plaza interior y dispone de dos frentes de acceso. Situada en un solar irregular, dispone de dos patios en sus extremos. Sobre el que da a la plaza están la sala de estar, el comedor y los dormitorios, y sobre el que da al pasaje peatonal, los baños, la cocina y el lavadero. Los patios hacen las veces tanto de extensión de la sala de estar como de los servicios.

Las primeras transformaciones consisten en asegurar el cercado refor-

zando puertas y ventanas. Después de once años, se amplía la cocina hacia el patio de servicio y hacia el espacio público contiguo a la casa. Once años después, se construye un dormitorio y se demuele el baño de la primera planta para construir otro más grande. Ese mismo año se añaden otros dos dormitorios y el lavadero en la terraza de la planta segunda. Finalmente, una vez que el propietario de la casa se jubila, decide alquilar parte de la casa para aumentar sus ingresos, para lo que construye una segunda escalera y una terraza en la planta primera que da acceso independiente a las plantas primera y segunda.

La disposición original de dos frentes aumenta la posibilidad de subdividir y generar rentas asociadas a nuevos usos. Las intervenciones logran perfeccionar y matizar las posibilidades de subdivisión interna según las necesidades del propietario y del inquilino.

PROCESOS FAMILIARES

Dado que han debido enfrentar la demanda ocupándose de la cantidad, las políticas públicas han tenido una visión homogénea y tipificada del usuario, que ha rigidizado el proyecto de vivienda económica. Este, multiplicado varias veces en la ciudad, entra en conflicto con la variabilidad de las realidades de las familias, con las dificultades que esto representa en la conformación de barrios y sus efectos en la ciudad.

El cruce de las historias familiares con la transformación de la vivienda devela una de las claves del proceso. El patrón de evolución familiar es el motor según el cual cada familia va satisfaciendo requerimientos que varían con los años, de acuerdo con las siguientes etapas:

Instalación, en la que la familia introduce modificaciones menores para asegurar la propiedad y definir la propia imagen de la casa. Densificación, en la que la familia crece e incorpora nuevos núcleos, lo que demanda el mayor esfuerzo constructivo, se construyen principalmente dormitorios y nuevos baños, y, en muchos casos, se incorporan otros usos.

Consolidación y diversificación, en la que, además de las últimas inversiones en terminaciones, la casa se subdivide funcionalmente en departamentos para varias familias.

El patrón instalación/densificación/diversificación arroja resultados como el de la vivienda multifamiliar. Si bien la mayoría de las tipologías no preveían transformaciones al extremo que aquí se presentan, proyectos como el de Stirling o el de Morales y Montagne mostraron mayor flexibilidad y versatilidad para responder a este tipo de transformaciones espontáneas y no predecibles a futuro.

Soporte

La virtud de la propuesta es acoger ampliaciones y cambios que añadan plusvalía al capital inicial. Para lograrlo, la etapa cero debe marcar una pauta que sepa articular la relación entre holguras y rigideces, satisfaciendo las condiciones de seguridad, de habitabilidad y medioambientales en las diferentes fases de crecimiento del grupo familiar. Esta relación no es otra que la disposición de los elementos estructurales y los espacios del cual dispone el habitante para llevar a cabo las ampliaciones. El usuario deberá leer las reglas para identificar los elementos permanentes, como el patio o el zócalo.

La importancia de estas reglas es que de ellas dependen las posibilidades de la casa final. La etapa cero debe iniciar un proceso que favorezca la economía doméstica, la formación de redes sociales y la incorporación de unidades de renta. Ejemplos de esto son la casa multifamiliar y, en mayor medida, la hipercasa. En esta última, la casa se transforma en un artefacto de renta: su valor reside no solo en su capacidad de satisfacer la necesidad de vivienda, sino también en el potencial de utilizarla para generar ingresos, fortaleciendo las economías familiares

Patio

Las estrategias de ampliación muestran cómo el usuario se proyecta en la casa y, por otro lado, cómo la estructura existente genera las condiciones para un proceso de transformación más o menos sostenible. Estos dispositivos o tácticas constructivas le aportan nuevos grados de libertad a la casa.

El patio mediterráneo funciona como un recinto extra y establece claras reglas de crecimiento entorno a él. Las condiciones

de adosamiento de las viviendas hacen que en muchos casos sea el patrimonio principal de la casa, siendo una de las permanencias más importantes. El patio hace posible un proceso de densificación sostenible en baja altura, resguardando las cualidades medioambientales de la casa —sol y aire—, además de generar inesperadas relaciones programáticas a través de él, como la casa—jardín infantil, la casa—multifamiliar y el patio—cocina.

Un objetivo y dos ideas

El carácter experimental del proyecto puede haber hecho del PREVI un evento en sí mismo, eventualmente poco replicable en el contexto de la alta demanda por vivienda en el Tercer Mundo. Sin embargo, sintetizamos las lecciones del PREVI en un objetivo y dos principios, los cuales debieran guiar las nuevas iniciativas en vivienda (y lo están haciendo). El objetivo: transformar el gasto social (en vivienda) en inversión social. Para esto, un proyecto de vivienda debiera cumplir tres condiciones: satisfacer una demanda hoy, capitalizar a los sectores de escasos recursos y reducir las demandas futuras o colaterales gracias al acceso a las oportunidades que esta capitalización permite. A su vez, los principios que pueden guiar este proceso son dos: la casa—artefacto de renta y el diseño urbano comunitario. Cada uno apuntando a agregar valor tanto a la casa como al barrio. Así, se podrá asegurar la sustentabilidad económica y social de cada vez más sectores de la ciudad. Para ver cómo esto se consiguió en el PREVI, está disponible en el catálogo 2008 de la Editorial Gustavo Gili el libro *¡El tiempo construye!*, una versión extendida de este trabajo. Para ver un caso de cómo se puede hacer esto hoy, ver www.elementalchile.cl.

Como siempre, los agradecimientos a las familias del PREVI que han hecho

posible este trabajo abriendo sus casas en innumerables ocasiones.

NOTAS

1 Proyecto Experimental de Vivienda, desarrollado entre 1966 y 1979 según las siguientes etapas: iniciativa y concurso, 1966-1969; desarrollo y construcción, 1969-1976; entrega de las viviendas, 1978-1979.

2 Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

3 Los 13 equipos invitados fueron:

James Stirling - Inglaterra, Knud Svenssons - Dinamarca, Esquerria, Samper, Sáenz, Urdaneta - Colombia, Atelier 5 - Toivo Korhonen - Finlandia, Charles Correa - India, Kikutake, Maki, Kurokawa - Japón, Iñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro - España, Hansen, Hatloy - Polonia, Aldo van Eyck - Holanda, Candilis, Josic, Woods - Francia, Christopher Alexander - EEUU.

4 Los equipos peruanos seleccionados mediante concurso abierto fueron: Alvaríño, Paredes, Williams Miró-Quesada, Seminario Gunter, Montagne Morales, Juan Reiser, Eduardo Orrego, Zanelli Vier, Vella, Bentín, Quíñones, Takahashi, Mazzarri, Llanos, Cooper, García-Bryce, Graña, Nicolini, Chaparro, Ramírez, Smirnov, Wiskowsky, Crousse, Páez, Pérez-León

5 El jurado, compuesto por miembros nacionales y extranjeros, definió tres premios del mismo nivel para los equipos cada categoría.

Los internacionales fueron Atelier 5, Herbert Ohl y Kikutake, Maki, Kurokawa. Los peruanos fueron Mazzarri, Llanos; Chaparro, Ramírez, Smirnov, Wiskowsky y Crousse, Páez, Pérez-León.

6 El jurado estuvo compuesto por Peter Land (ONU), José Antonio Coderch (España), Hall-dor Gunnlogsson (Dinamarca), Ernest Weissmann (ONU), Carl Koch (EEUU, UIA), Manuel Valega (Perú), Ricardo Malachowski (Perú), Eduardo Barclay (Perú), y por los asesores Darío González (Perú) y Álvaro Ortega ONU).

7 Instituto de Investigación y Normalización de la Vivienda, dependiente del Ministerio de Vivienda del Perú.

8 El Grupo de Desarrollo estuvo integrado por especialistas internacionales y nacionales, algunos de los cuales fueron cambiando en las diversas etapas del proyecto. En las etapas iniciales, el proyecto estuvo a cargo de Peter Land (arquitecto, creador de la iniciativa del PREVI y asesor principal) y Álvaro Ortega (arquitecto, consultor interregional de la ONU) como supervisor. En la directiva nacional estuvieron Fernando Correa Miller (arquitecto), Carlos Morales Macchiavello (arquitecto), Oscar Pacheco (arquitecto) entre los 10 codirectores que tuvo el PREVI. Raquel Barrionuevo de Machicao (ingeniera civil e ingeniera sanitaria) y Javier Santolalla Silva (ingeniero civil) estuvieron en todas las fases del proyecto, incluyendo la Evaluación Integral del PREVI.



Sector urbano estudiado: Barrio Primero de Mayo y terreno de la fábrica Agregados Calcáreos S.A.

PROYECTO DE FIN DE CARRERA: BARRIO PRIMERO DE MAYO EN EL CERCADO DE LIMA

GONZALO DEL CASTILLO

POSICIÓN Y PARTIDO

El proyecto para el barrio Primero de Mayo surgió como respuesta a la continua expansión de la ciudad de Lima y a los consecuentes problemas que esta condición produce, tales como inequidad en la distribución de equipamiento e infraestructura a nivel metropolitano, pérdida de energía y tiempo diario en transporte, y poca precaución en la dotación de espacios públicos importantes para las zonas periféricas de la ciudad. Debido a esto, una primera pregunta fue si era posible evitar seguir creciendo hacia la periferia, sobre todo porque las condiciones actuales

en estas zonas tienen, entre otros problemas, la baja resistencia de los suelos y de peligro de deslizamiento en las laderas, la lejanía de las zonas productivas y los lugares de trabajo, la menor accesibilidad al transporte público y la dificultad para ser provistas de redes de agua y desagüe. Paradójicamente, las familias que viven en estos lugares pagan mayores precios que en otras partes de la ciudad para que las líneas de transporte lleguen hasta sus hogares y pagan más por el agua potable, que llega en camiones cisterna y por lo general contaminada. ¿Acaso no hay otra posibilidad de expansión sin tener que pagar costos tan altos para la ciudad y las familias?



Recorrido procesional estructurante de la relación entre barrios.

Frente a esta situación, una posibilidad sería evitar el crecimiento periférico y más bien propiciar el crecimiento interior, compactando la ciudad. De esta manera se podría utilizar la infraestructura instalada en términos de redes de agua potable, equipamiento y accesibilidad, y optimizar el uso del suelo para que más personas puedan ser beneficiadas, con lo cual habría una mayor equidad en la dotación de servicios y una mejor ciudad. Para este fin, una de las posibilidades sería la recuperación de zonas en desuso que puedan albergar nuevos conjuntos urbanos y que, de esta manera, regeneren o mejoren dichas zonas en la ciudad propiciando nuevas relaciones urbanas.

El barrio que encabeza la franja de viviendas autogeneradas en la parte más cercana al centro histórico se denomina Primero de Mayo. Establecido en 1950, forma parte de un conjunto compuesto por los barrios Dos de Mayo y Conde de la Vega y está di-

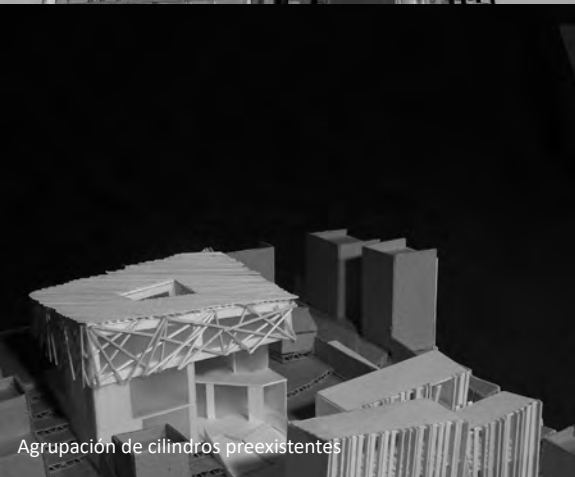
vidido en dos zonas: alta y baja. Este conjunto está caracterizado por el uso compartido del equipamiento comunal de cada barrio; es decir, hay diferentes equipamientos que se encuentran diseminados en todo el conjunto y que funcionan de manera complementaria, motivo por el cual se ha generado una dinámica interna fluida, marcada de una manera singular por los recorridos procesionales que se dan en las festividades de los patronos de las iglesias de los barrios y que recorren las avenidas principales de articulación de los mismos. Al notar esto, ve con claridad la existencia de un lote industrial en medio de todo este sistema urbano, que en el recorrido funciona como un límite que desarticula la fluidez de la relación del conjunto. La empresa Agregados Calcáreos S.A., propietaria del lote en cuestión, fue impedida de seguir en funcionamiento por problemas de contaminación del aire, pero el lote se mantiene aún en desuso.



Calle principal del barrio Primero de Mayo



Situación del río Rímac



Agrupación de cilindros preexistentes



Horno vertical preexistente en el terreno

El barrio Primero de Mayo es el más grande del conjunto al que pertenece, y tiene una diferencia que lo hace más vulnerable que el resto. El suelo sobre el que se encuentra se levanta tres metros encima de la cota cero del entorno, y la razón de esto es que fue un antiguo relleno sanitario de la ciudad, por lo que su resistencia es muy baja y su condición inestable. A esto se suma que el río Rímac, uno de los límites que le da forma a su superficie, genera un riesgo de deslizamiento latente para las viviendas que se encuentran hacia este borde, las cuales son las menos favorecidas en su constitución y albergan a las familias con menores posibilidades. Por último, a nivel tipológico, las viviendas han sufrido subdivisiones en el tiempo, lo cual ha generado la aparición de pasajes que reparten a viviendas interiores, pero cuyo ancho es mínimo e inseguro en caso de emergencias. Es por esto que la reubicación de las familias del barrio, sobre todo las más cercanas al borde del río, era una tarea cuyo cumplimiento era indispensable.

SISTEMA ARQUITECTÓNICO

Debido a que era necesario el traslado de la población, una de las primeras preguntas a resolver era cómo proporcionar un diseño arquitectónico que rescatara las características más importantes de la forma de habitar del barrio actual. Al hacer un recorrido por las calles del barrio se podía notar que estas funcionaban a su vez como espacio de articulación social. De esta manera, la avenida principal estructuraba el encuentro del barrio como conjunto y las calles secundarias eran usadas como espacio de socialización y de expansión de las actividades de las viviendas. Una conclusión que se podía sacar de esto era que la forma en la que se componía el barrio, y por la cual se agrupaban las viviendas, era mediante la calle (el vacío) y que las unidades en torno a él constituían la verdadera célula de agrupación.



Fotomontaje de la planta general del proyecto en la que se ve la relación con los barrios existentes.

Las viviendas del barrio se encontraban caracterizadas además por la posibilidad de adaptar el espacio a la variación del número de ocupantes, debido a que el tipo de familia en general es extenso, y de adaptar el uso de partes de la vivienda como espacios de producción y venta. Se puede concluir entonces que las viviendas en el barrio tenían la posibilidad de crecer progresivamente y podían albergar usos mixtos que pudieran contribuir al soporte económico de las familias.

En términos materiales, las viviendas del barrio han tenido un crecimiento progresivo que ha decantado en una tendencia general de construcción con el sistema de albañilería confinada, la cual es visible en un 95% de los casos. Debido a la inestabilidad del suelo y a que el peso de las estructuras hace que tiendan a asentarse diferencialmente, este es un barrio en permanente construcción, y las personas se han visto obligadas a estar constantemente pen-

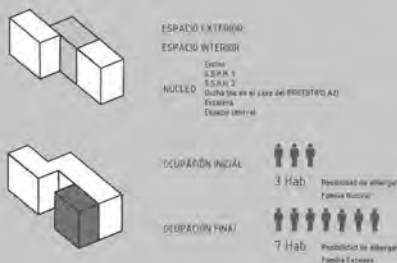
dientes del estado de sus viviendas, de su mejora, y a tener un conocimiento de este sistema constructivo.

Teniendo estas características como premisas, se estructuró un sistema arquitectónico que respondiera al modo singular de vida de las personas del barrio. Para esto era necesario pensar el diseño a diferentes escalas, por lo cual se fueron diseñando partes que fueran agrupándose para producir células habitables mayores y así generar un patrón de asentamiento adecuado al uso actual del barrio.

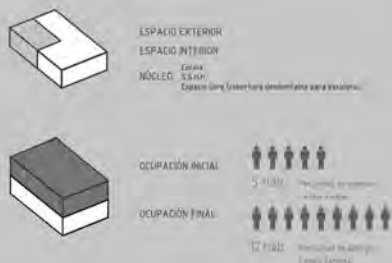
La primera escala que se tomó en cuenta fue la unidad de vivienda misma, con la confección de dos prototipos. En el primero se trataron de rescatar los patrones de crecimiento progresivo y uso múltiple de los espacios, configurando los espacios interiores en torno a un patio, de modo que fuera evidente la necesidad de preservarlo y que con el crecimiento no se afectara el conjunto. Este prototipo estaba



PROTOTIPO A, A2



PROTOTIPO B



Sistema de agrupación de unidades. Etapas de crecimiento y distribución de habitantes.

estructurado en dos niveles y su materialidad era de albañilería confinada, del modo que se usa actualmente en el barrio. El segundo prototipo era de un solo nivel, tenía la capacidad de crecer sobre sí mismo, verticalmente, y se estructuraba en base a un espacio flexible contra una zona compartimentada que albergaba los servicios y el espacio para una futura escalera.

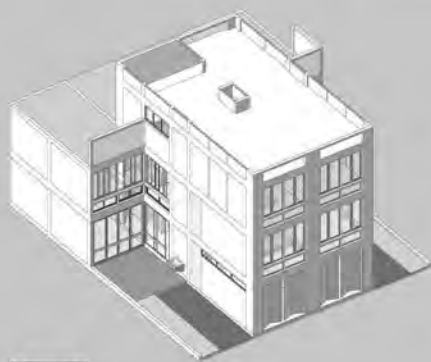
Mediante la unión de ambos prototipos se conformaba una célula compleja, denominada matriz, la cual a su vez conformaba y requería dos tipos de espacios de articulación. A nivel de suelo generaba una calle, aplomándose contra esta, que a su vez generaba una segunda calle, ahora elevada, que articulaba los prototipos que se encontraban en el nivel superior. De la agrupación de matrices se originaba un sistema, que ya dejaba ver el desarrollo de la calle elevada y que tenía variaciones con la aparición de escaleras, pasajes, puentes y relaciones con los barrios vecinos. Del ensamble lineal de estas piezas surgía la calle como elemento

articulador del nuevo barrio, en dos niveles, y de su multiplicación un tejido que podía conformar ciudad.

COLISIÓN DE LA SITUACIÓN Y EL SISTEMA

El terreno tenía un fuerte desnivel y la presencia de elementos de su uso industrial anterior, entre los que llamaban la atención dos, unos silos que marcan el terreno a nivel local y un horno vertical que hace visible el terreno en un radio de acción mayor.

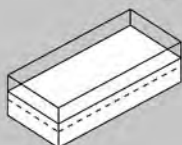
El objetivo de la propuesta era utilizar el terreno de la fábrica como una posibilidad para la reubicación de las familias afectadas en el barrio y propiciar un desalojo paulatino del terreno en mal estado para ser destinado como espacio público a una escala metropolitana, que a su vez mitigara la falta de espacios públicos importantes en el tejido circundante. De este modo se buscaba que la inserción del nuevo barrio mantuviera las relaciones urbanas del sector en estudio y las potenciara, estableciendo un tejido que rompiera



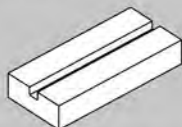
MATRIZ

OCCUPACIÓN INICIAL 11 Hab. (Presencia de espacio público)

OCCUPACIÓN FINAL 28 Hab. (Presencia de espacio público)



VOLUMEN MÁXIMO EDIFICABLE



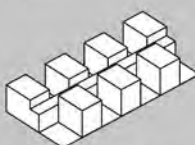
VOLUMEN INICIAL. PROLONGACIÓN DEL SUELO



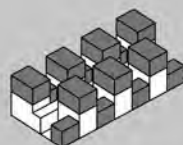
SISTEMA

AGREGACIÓN DE MATRICES VARIANTES DE MÚLTIPLES RESPUESTA

S1 = Agregación típica
S2 = Plaza
S3 = Rampa
S4 = Escalera



EXCAVACIÓN Y POROSIDAD DEL VOLUMEN



VOLUMEN FINAL. POSIBILIDAD DE CRECIMIENTO

el límite que la fábrica propiciaba y lo reestructurara mediante la dotación de espacios públicos y equipamiento que pudiera insertarse como complemento al ya existente. Asimismo, otra búsqueda del proyecto era que la forma del nuevo microcosmos urbano se encajara de tal modo que la fluidez que esta presentara en todo el conjunto se mantuviera, motivo por el cual la continuidad de las calles y avenidas principales era un tema fundamental, sobre todo en el caso de aquellas principales y articuladoras de los barrios.

La estrategia empleada para alcanzar los objetivos propuestos fue hacer una colisión de las condiciones de la realidad del sector urbano y el terreno de la fábrica con el sistema arquitectónico abstracto derivado del análisis de las condiciones de la forma de vida en el barrio, buscando que el nuevo proyecto respondiera de igual modo a ambas circunstancias, cada una dentro de su propio ámbito. De este modo, la trama continua del tejido constituido en base a calles que estructuraban

las viviendas agrupadas en volúmenes longitudinales perforados, se veía afectada por la necesidad de conexión de los barrios aledaños en sus vías principales, y por la presencia de preexistencias industriales que podían ser reutilizadas como parte del equipamiento que el barrio traía consigo. Es así que la trama se amolda a dichas condiciones, generando variantes y vacíos públicos que acompañan el recorrido principal que atraviesa los barrios, con un carácter procesional. El resultado de la estrategia de colisión es un tejido urbano que reestructura las relaciones del sector en conflicto, dota de vivienda a una parte en desuso de la ciudad mediante un sistema que no toma el control total del edificio, dejando parte de sí para ser completada en el tiempo, y responde a la necesidad de generar espacios públicos para la ciudad en una segunda fase, al movilizar a la población al nuevo conjunto y disponer de un espacio ubicado estratégicamente y en condiciones no aptas para la vivienda.



Vista del contexto actual de Nuevo Pachacútec.

PROYECTO DE FIN DE CARRERA: VIVIENDA PRODUCTIVA EN NUEVO PACHACÚTEC

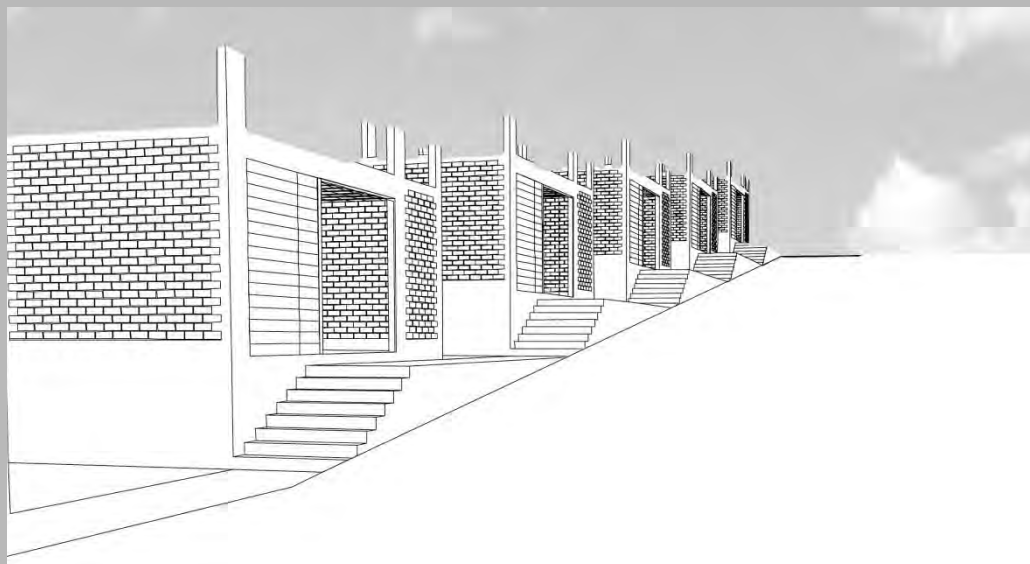
ROSA AGUIRRE

El 98% del mercado peruano se desarrolla en pequeñas y microempresas, casi el 50% de las cuales están ubicadas en Lima. Lamentablemente, el 71% de estas son informales debido a los trámites largos y engorrosos para obtener licencias.

Siendo el marco genérico de nuestra economía un tema de subsistencia, dado que las cifras de egresos son similares a sus egresos, es que se genera el autoempleo como salida inmediata.

Este desarrollo se viene realizando desde hace varias décadas en zonas periurbanas. En este caso, el proyecto final de carrera se ubicó en el distrito de Ventanilla, en la zona llamada Pachacútec, que cuenta con un grupo agremiado y zonificado según su actividad comercial, que llegó a partir del año 2000 con la esperanza ofrecida por el Estado de encontrar mejores oportunidades hacia el lado Norte de la capital.

Dada la realidad que envuelve esta situación, caracterizada por sus pendientes pronunciadas, su deficiencia en el saneamiento físico y la zonificación del equipamiento respectivo, la propuesta partió por crear un carácter definido para ambas actividades: la vivienda y el taller. Se implementaron además plataformas públicas y espacio para el comercio ambulatorio en aceras amplias.



Vista exterior y sección del proyecto.

NUEVAS UNIDADES DE PRODUCCIÓN

Durante los años ochenta, y con el crecimiento de otros lugares ubicados en la periferia, como es el caso de Huaycán y San Juan de Lurigancho, se crearon nuevos barrios donde existieron un grupo de personas que formaron industrias incipientes y conformaron sus gremios, como el distrito de Villa El Salvador. La diferencia radicó en que, visto el ejemplo y los percances que ocasionaba el separar las actividades domésticas con las productivas, tanto en la crianza de los hijos como la lejanía de una vida social por el lado de la vivienda, así como el cuidado de maquinarias e insumos y el horario laboral hacia el taller, es que decidieron acoplar la vivienda con el taller.

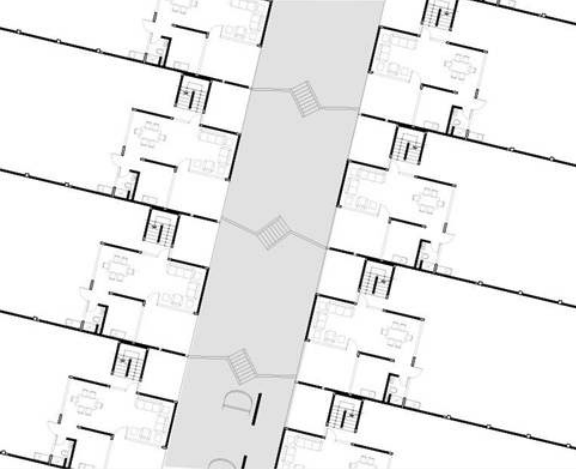
Esta unidad productiva permitió reenlazar los esfuerzos por no desligar ambas actividades. Tomando como referente las viviendas talleres ya desarrolladas, se diagnosticaron ciertas

carencias al definir esta nueva tipología y reconocer que en un solo frente funcionaba dos ingresos y que por ello se creaban cruces de circulaciones, además de dejar el frente poco aprovechable con alguna actividad comercial. Así mismo, se reconoció que la calle no creaba un ambiente en el que se desarrollasen actividades familiares, sino que estaban planteadas para el uso del flujo netamente vehicular.

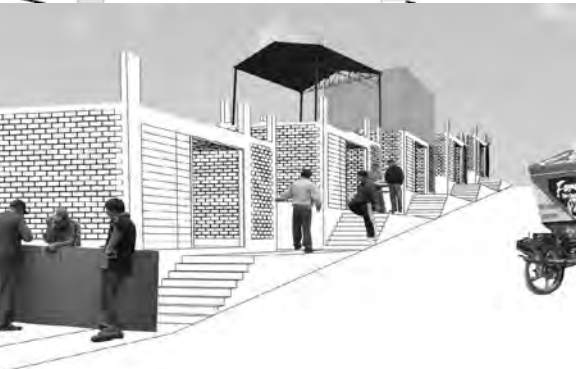
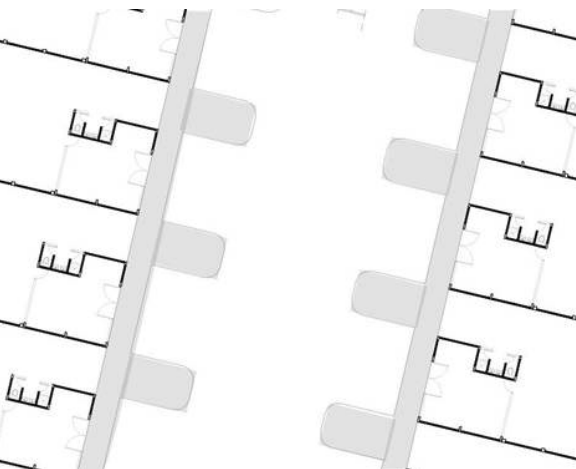
Del mismo modo, en Pachacútec se encontró esta situación, que sumada a la precariedad con la que se inician las construcciones, pues el 84% construye con esteras, maderas, recicladas, aglomerado de madera o similar, es que la propuesta consideró tener un doble frente que garantizara dentro de un mismo lote ambas actividades congregadas entre sí pero no desligadas.

FACTORES LOCALES

El panorama general de Pachacútec se presenta con una zonificación repar-



Planta y vista de plataformas públicas



Planta y vista de espacios para comercio ambulatorio.

tida en usos residenciales, comerciales e industriales. La localización del proyecto se encuentra una zona industrial-residencial de urbanización tipo 3 correspondiente a una densidad media equivalente a 150 hab/ha que permitía albergar como máximo a 11 personas por lote de tipo unifamiliar o bifamiliar desarrollado en tres pisos de altura. Todo esto respondía a un análisis no solo de la reglamentación sino del radio con que la zona productiva se abastece de servicios comerciales y recreativos.

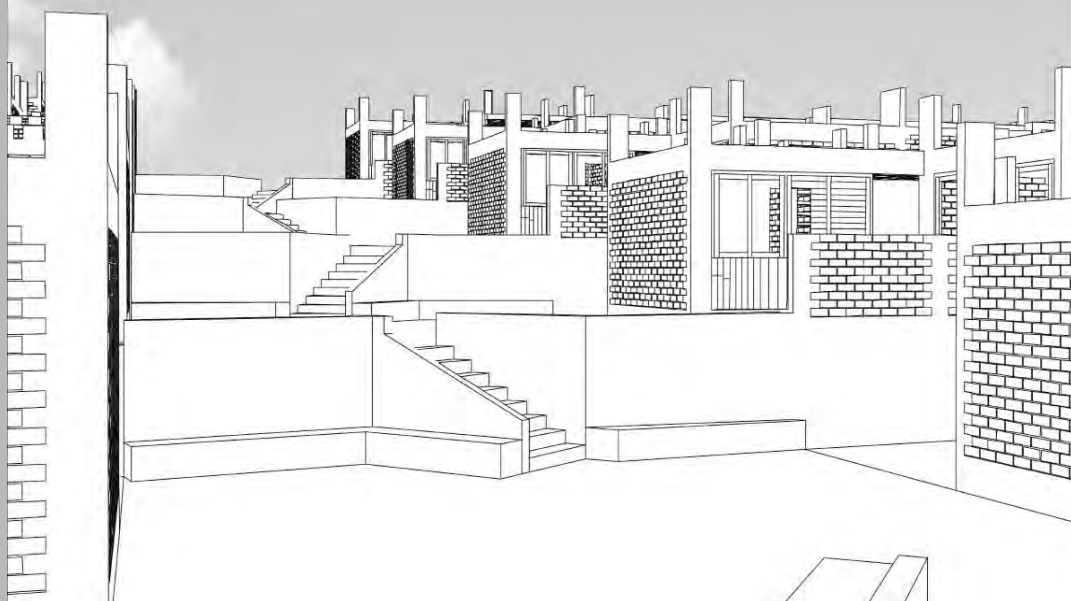
Las viviendas productivas de 300 m² fueron analizadas de acuerdo a las necesidades reflejadas en condicionantes según el tipo de familia, posible expansión delantera, expansión posterior, número de pisos y zonas húmedas.

Todo esto generó 48 transformaciones que la vivienda como módulo básico podía surtir tomando en cuenta además el factor económico con que cada propietario podía asumir para su futuro crecimiento.

VARIABLES ARQUITECTÓNICAS

Se consideró que las viviendas debían ser construidas a plomo de la calle pues, a pesar de existir un retiro municipal, este termina invadido por volados que estrechan el exterior. Esta situación fue compensada al generar un espacio semipúblico en el ingreso, formando así un patio intermedio que conectara la cocina a la calle.

Otra de las variables importantes en el proyecto fue considerar la expansión tanto vertical como horizontal. Estos espacios adicionales debían crecer por etapas que permitieran amoldar el crecimiento hacia tres pisos a lo alto y un ambiente contiguo hacia el lado horizontal a fin de garantizar una mayor flexibilidad, ajustada según cada necesidad. De igual forma,



Vista exterior y sección del proyecto.

hacia el lado del taller se diseñó un módulo mínimo que permitiera cubrir aspectos básicos como los de almacenamiento. Continuando con esta idea, se encontró como común denominador el tema de la independización. En respuesta ello, el módulo obtuvo su flexibilidad cuando el mismo espacio usado por la escalera podía servir para crecer una vivienda o como ingreso de una segunda hacia el segundo nivel de la casa, en caso fuese bifamiliar, según lo permitido en la zona.

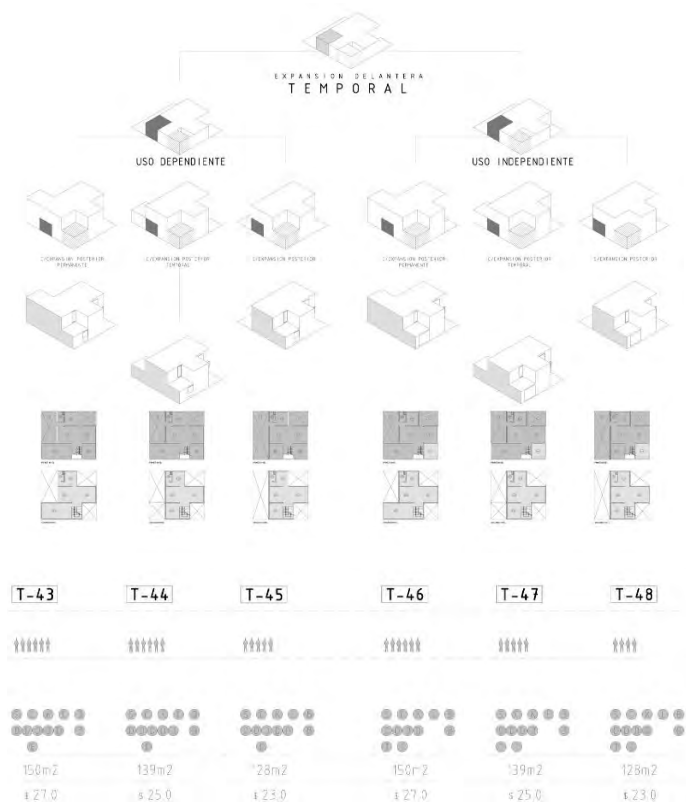
Además, y en vista de la tentativa actividad alterna al de la vivienda y el taller, se pensó que en alguna de estas y en algún momento podría aparecer una pequeña bodega y/o comercio que permitiese crear un ingreso adicional —como sucede en otras zonas— sin afectar la funcionalidad de la vivienda.

Para evitar que el módulo no creciese de manera desordenada, la propuesta adoptó la idea de iluminar y ventilar

los ambientes por un solo lado. Con los referentes asumidos en proyectos de vivienda como PREVI y otros internacionales, siempre se reconoció que el factor de crecimiento desordenado se repetía continuamente al anular patios y espacio sin techar por ganar un nuevo ambiente. Por ello, desde el principio y en la planta del primer nivel, se logró crear ventilación y/o iluminación de la sala, comedor, cocina y baño por una sola ventana que abría hacia el patio de ingreso o el interior.

VARIABLES CONSTRUCTIVAS

Entendiendo las carencias y el ahorro de recursos y energías implícitos para el nivel socioeconómico D y E, a los cuales estas personas están sometidas, es que el afán de este módulo básico fuese encontrar la mejor eficiencia, rentabilidad y flexibilidad funcional



Página actual y siguiente: Módulos básicos de vivienda.

y constructivo. De esta manera se propuso que los materiales utilizados lograran actuar llevando su comportamiento de cargas y esfuerzos a su máximo límite y longitud y que además cumplierse con los parámetros espaciales antes mencionados.

Las unidades de albañilería, tanto en piso como en techo, fueron calculadas de forma precisa, teniendo para muros, una cantidad de piezas de ladrillo y piezas para el techo. El objetivo era lograr el menor desperdicio posible de material. También se tomó en cuenta el comportamiento del fierro y la máxima longitud que podía lograr una varilla para el techado de un ambiente.

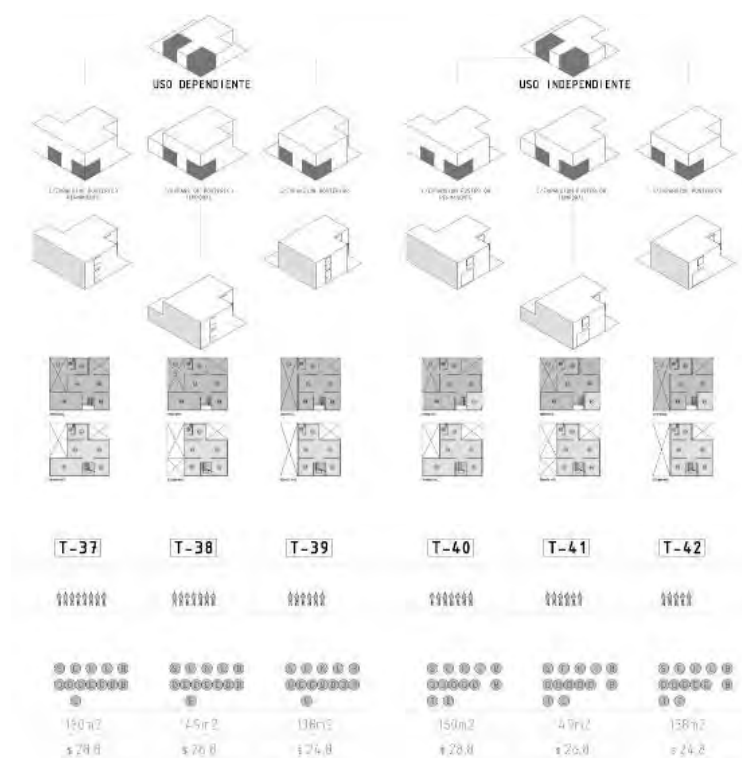
Luego de analizar entre distintos materiales de mejores comportamientos y de menor precio, se consideró que la unidad de albañilería compuesta en el muro debía ser resistente a la alta salinidad del suelo así como de fácil mantenimiento. Así, esta unidad per-

mitiría su fácil manipulación al estar al alcance como técnica constructiva de la mano de obra local, y, al ser caravista, para optimizar el uso de algún revestimiento necesario para proteger el material y optimizar los tiempos de construcción.

Dado que el uso de materiales de la zona fueron registrados en su mayoría con materiales reciclados, en especial de parihuelas, la vivienda productiva recicla esto para los cerramientos que corresponden a las zonas no estructurales, dándole así un carácter de reciclaje muy significativo.

PROPUESTA HECHA REALIDAD

Considerando que esta propuesta podía alcanzar un camino viable y rentable, es que el proyecto final de carrera concretó sus esfuerzos con el financiamiento del mismo bajo un mecanismo que permitió asumir los costos de la vivienda a través de un subsidio del



estado (bono familiar habitacional) conjuntamente en responsabilidad de cada usuario a través del fondo Mi Vivienda. Este monto alcanzó una cifra aproximada de 16000 dólares.

Este programa propone el apoyo hacia las familias interesadas con de un bono de 4000 dólares para construir su vivienda y los 12000 restantes a través de un crédito hipotecario con los ahorros de cada mes, descontando de las ganancias promedio de una canasta familiar como es el caso de estos agremiados. Así, se asegura el impulso de iniciativas que ayuden al desarrollo de sus actividades y sin una actitud protectora por parte del estado que finalmente genera un mayor compromiso al ser, parte del pago, asumido por los mismos propietarios.

Con esto, a largo plazo se logra producir una inserción al mercado con visión altamente competitiva además de alta productividad así como alta

rentabilidad que busque alcanzar el protagonismo con este potencial sector microempresario.

REFLEXION FINAL

Muchas veces las carencias habitacionales no solo se dan por una inadecuada orientación hacia los usuarios sino que nuestro rol no se sensibiliza lo suficiente como para ajustarse a las necesidades de estas personas y mas aun programas ofrecidos con modulo de vivienda no son necesariamente flexibles sino que son como parches mal planificados que terminan en un producto no habitable. Es importante encontrar la relación entre las actividades comerciales y la mixtura de una vivienda que combinadas ambas producen esta tipología usada cada vez mas en estos sectores con el fin de orientar su crecimiento pero asumiendo sus necesidades productivas y familiares ya que gran parte de su vida permanecerá alrededor de ese lugar.



Vista del proyecto Piloto Nuevo Pachacutec.

HOGAR Y VIVIENDA PROVISIONAL: TRES CASOS DEL PROYECTO PILOTO NUEVO PACHACUTEC.

ELIANA CELESTE CABRERA MENDOZA

El difícil proceso que significa para las familias más pobres del país obtener una vivienda ha llevado al Estado a formular algunas estrategias que buscan facilitar dicho proceso. Nuevo Pachacutec es una muestra de una de estas acciones del Estado, en la que la entrega del lote llevó a la autogeneración, construcción y formación de la vivienda y hogar. Después de 10 años de la entrega de estos lotes se busca conocer qué ha sucedido con estas familias, qué transformaciones se han dado a nivel físico con la vivienda, qué aspectos de la autoconstrucción se han dado y cómo es que el concepto de “hogar” aparece en estos tres casos, para llegar así a analizar si esta estrategia podría ser una solución al déficit de vivienda en nuestro contexto y qué resultados ha obtenido.

El presente artículo es una versión resumida de la investigación desarrollada en el semestre 2010-I en el taller de investigación de la FAU-PUCP, dirigido por el profesor Luis Rodríguez Rivero.

1. MARCO REFERENCIAS

1.1. Concepto de hogar y vivienda

La diferencia entre “house” (casa en el sentido material de la estructura) y “home”(hogar, donde se vive) es clara y tangente. (Rybczynski, 2006)

Los conceptos de vivienda y de hogar se encuentran siempre unidos y relacionados estrechamente, en pocas ocasiones se hace una diferenciación entre uno u otro y terminan estando asociados implícitamente con la palabra “casa”. Al decir “casa” nos estamos refiriendo no sólo al espacio material, sino también a éste espacio cultural, social, económico y ritual en el que se desarrolla la vida diaria. (Rapoport, 1972)

Witold Rybczynski (2006) plantea ciertas categorías para definir la vivienda y el hogar. La vivienda está referida a la arquitectura misma, mientras que el hogar está determinado por un amplio número de variables que han tomado distintos matices a medida que la historia ha ido avanzando, incluso se han incorporado conceptos que en épocas anteriores no se tenían en cuenta o ni siquiera existían. Por esta condición de conceptos asociados y siempre vinculados, plantea las siguientes categorías para tener en cuenta al momento de pensar en la “casa”: la nostalgia, lo íntimo y lo privado, la domesticidad, comodidad y agrado, luz y aire, forma y fondo, austeridad, confort y bienestar. Algunas de estas categorías están más relacionadas al espacio físico, pero en todos los casos los aspectos del hogar participan como determinantes de estas.

Bajo la definición de la vivienda como espacio material, físico y arquitectónico y el de hogar como estas variables que van a ayudar a determinar las condiciones de la vivienda pero que además forman parte inherente a la condición del ser humano y su existencia,

se va a utilizar en la investigación a las categorías de análisis arquitectónico para la “vivienda”, y para el análisis de la formación del “hogar” se tomarán algunas de las categorías propuestas por Rapoport y por Rybczynski.

1.2. Formación de Pachacutec

Ochoa, R. (2006) hace una presentación completa sobre Pachacutec. Se ubica en el extremo nor-oeste de la Provincia Constitucional del Callao, forma parte del distrito de Ventanilla y representa un tercio del total de su extensión territorial. Es un distrito balneario, pues cuenta con extensas playas y su geografía está conformada por cerros bajos, pantanos y humedales; los que generan un clima y condiciones especiales.

Está formada por 173 Asentamientos Humanos [AA.HH], la mayoría de estos no cuentan con los servicios básicos como agua y desagüe. Del total de 173 AAHH, sólo 59 AAHH cuentan con servicio de agua potable; mientras que en el caso del servicio de desagüe sólo 57 AA.HH. poseen este servicio. Para el año 2002 se estimó que Ciudad Pachacutec contaba con 183 582 habitantes, de los cuales 18 358 contaban con una vivienda de material noble.

Pachacutec se encuentra dividido en tres grandes sectores: Proyecto Especial Ciudad Pachacutec, Proyecto Piloto Nuevo Pachacutec y el conjunto de AA.HH. formalizados. El primero fue creado el 4 de Julio de 1988, posee autonomía administrativa, técnica y económica. Se fundó con un área total de 2,791.33 hectáreas, dentro de los cuales se ubicaron 9726 lotes; y sólo 7141 poseen titulación. Adicionalmente en este sector se ubican ocho asentamientos humanos no reconocidos, que suman 1699 lotes. El segundo sector, Proyecto Piloto Nuevo Pachacutec, se funda en el año 2000 durante el gobierno del Ing.



Vista exterior de la vivienda de la familia Zapata Vásquez. 2009.

Alberto Fujimori y está conformado por 10 000 lotes, donde se reubicaron familias provenientes de Villa el Salvador. Por último, el tercer sector, se encuentra conformado por una gran cantidad de Asentamientos Humanos que han sido ya formalizados y reconocidos o están en este proceso. Para el año 2003 contaba con 8000 lotes habilitados, pero esto aumentó hasta el año 2006 pues durante el gobierno del Dr. Alejandro Toledo se implementaron programas como Techo Propio y A trabajar Urbano.

El Proyecto Piloto Nuevo Pachacutec, como parte de las urbanizaciones populares, consistió en entregar un lote a las familias para que estas autogeneren sus viviendas y con el tiempo se irían implementando los servicios básicos como luz eléctrica, agua y desagüe. Del mismo modo ninguno de estos lotes cuenta con un título de propiedad por lo que el cuidado del lote se realiza de modo vivencial, es decir que hay que habitarlo para dejar constancia de que pertenece a alguien.

2. HOGAR Y VIVIENDA PROVISIONAL

2.1. Familia Zapata Vásquez

2.1.1. *Aspecto social y rasgos de autoconstrucción:*

La familia Zapata Vásquez está conformada por los padres, David Zapata y Liz Vásquez, y dos hijos, Hubert de nueve años, hijo del primer compromiso de Liz, y Alejandro de apenas dos años.

Liz, sus hermanos y sus padres llegaron a Nuevo Pachacutec hace diez años provenientes del distrito de Independencia. Una vez instalados la familia ocupó diversos terrenos que luego los padres dispondrían para la venta o entrega a sus hijos, ellos cuidarían los terrenos hasta que sus padres lo decidieran.

David trabaja en un bus de transporte público, mientras que Liz se dedica a las tareas de la casa y siempre cuenta con la ayuda de sus hermanos y su madre. Cuando adquirieron el lote, Liz y sus padres participaron en el emparejamiento del terreno, pero a medida que la casa fue creciendo contrataron a



Transformaciones de la vivienda de familia Zapata Vasquez: 1. Año 2000, Ambiente único contruido en esteras, 2. Año 2001, Ampliación en esteras, 4. Año 2005, Ambientes independientes en esterilla, 5. Año 2009, Solo dos ambientes contruidos en parihuela.

personas para que hagan este trabajo y la familia sólo participó en algunas refacciones o cambios de material pequeños. Este proceso de cambios y participación ha hecho que Liz recuerde con especial cariño las actividades que realizaban en esos años con su familia, mientras que David, que recién se ha unido a Liz no tiene la misma relación con la historia ni la casa.

La familia se siente, en general, satisfecha con su casa pues ya no es de esteras ni de esterilla, sino de madera y esto representa una mejora en sus condiciones de vida. Ahora Liz es copropietaria del lote junto con su madre, y espera poder comprar la otra mitad del terreno con su esposo, para poder ir construyendo su casa de material noble, con habitaciones para cada uno de sus hijos, una sala comedor, cocina, lavandería, patio y tendal. Ambos quisieran seguir viviendo en el futuro en Nuevo Pachacutec pero no saben si esto pasará pues si los hermanos de Liz se mudan a otro distrito probablemente Liz también lo haría, ya que son una ayuda constante para ella y su familia.

2.1.2 Arquitectura de la vivienda provisional

La transformación de la vivienda va configurando los espacios y su función. La primera construcción funciona como un contenedor, sin relaciones de privacidad o espacios sociales y públicos, mientras que en las construcciones siguientes esto va apareciendo aunque no siempre de modo adecuado y claro. En las dos primeras etapas, la vivienda no posee iluminación ni ventilación natural, es un espacio único en el que las actividades y usos se mezclan. Es recién en la tercera construcción que estos factores cambian, aparece la única ventana de la vivienda y los espacios empiezan a separarse ya no únicamente por muebles. En las dos etapas siguientes, la vivienda va ampliando su configuración, pero siempre manteniendo las áreas mínimas posibles.

Cada uno de los cambios que ha sufrido la vivienda, implica un dimensionamiento modular de los espacios, siempre comprometidos con formas geométricas rectangulares. Esto está determinado por dos factores: el ma-



Vista interior de la vivienda de la familia Almanza Coronel. 2009.

terial con el que es construida y la dimensión mínima de los muebles. Su imagen está determinada, nuevamente, por los elementos que componen cada panel de la madera – parihuela, de fácil lectura e identificación pero que también generan una unidad.

La construcción usa un sistema de paneles, cuyos parantes verticales se extienden y adosan para formar la estructura sobre la que se apoyan las vigas y sobre estas las viguetas del techo. Las uniones de esta estructura se hacen por medio de clavos de acero, y las viguetas, que poseen una dimensión de aproximadamente 3cm de ancho, se encuentran únicamente apoyadas sobre la estructura principal. El techo está compuesto por una capa de plástico que reposa sobre las viguetas e impide el ingreso de agua al interior de la vivienda, y sobre este se colocan planchas de esteras y una estructura exterior que impide que estas dos capas se muevan por efectos del viento.

2.1.3 Estrategias para la construcción del hogar

Las costumbres y recuerdos de su infancia han determinado diversos aspectos en el hogar de los Zapada Vásquez. Alejandro, el menor de los hijos, duerme con sus padres en la misma cama, que es como Liz y David recuerdan sus padres hicieron con ellos. La cocina es el espacio mejor definido de la casa, cerrado y con la proyección para la colocación de una puerta pero no se planea colocar una puerta pues el carácter de privacidad o espacio social no es de relevancia en esta área. No se cuenta con una sala ni espacio destinado para este uso.

En la búsqueda por crear condiciones de confort y bienestar, la familia ha colocado tres ventanas, pero ninguna de estas representa un ingreso de luz ni ventilación natural. Lo que sí ha sido una decisión acertada es la separación del silo, pues evita cualquier tipo de contaminación con el resto de la vivienda.



Transformaciones de la vivienda de familia Almanza Coronel. 1. Año 2003, Ambiente unico construido en machihembrado. 2. Año 2005, Ampliación en esterilla. 3. Año 2008, Ambientes independientes, construido en machihembrado.

Además han optado por recubrir todos los paños de la vivienda de modo que se unifiquen y no quede expuesta la composición de partes de madera que posee.

La familia cuenta con todos los electrodomésticos básicos, como la cocina y el refrigerador, además de esto poseen dos televisores, un DVD y un equipo de sonidos. Uno de los televisores, el que se encuentra en la habitación de Hubert, está malogrado y cumple únicamente una función decorativa.

2.2. Familia Almanza Coronel

2.2.1. Aspecto social y rasgos de autoconstrucción

Esta familia pertenece al grupo de primeros pobladores que ocuparon Nuevo Pachacutec desde su formación. Está compuesta por Héctor Almanza, el padre; Marlene Coronel, la madre; Rosalinda y Osiris, las dos hijas del matrimonio y Lucrecia, la so-

brina de Héctor que ha llegado hace tres meses a Lima para encargarse de las labores del hogar y de atender la bodega que tienen.

Marlene y Héctor nacieron en la ciudad de Huánuco y Cusco respectivamente, ambos vinieron a Lima en busca de trabajo. Él trabaja en una empresa de transporte, y Marlene es auxiliar en un colegio local. Recuerdan que los primeros años fueron muy difíciles, no existía ninguna empresa de transporte que los trajera cerca de su casa y debían caminar aproximadamente 30 minutos cada vez que iban y regresaban del trabajo.

Al adquirir el lote, Héctor y Marlene participaron conjuntamente con personal contratado en el emparejamiento del terreno y la construcción de la vivienda. La familia siempre ha optado por contratar a otras personas para que hagan el trabajo. Si bien ellos han querido participar de forma perma-

nente en el proceso de construcción, el deseo de que su casa sea de la mejor calidad posible ha detenido sus ganas y ha optado por contratar a personas que se dediquen a este negocio y por tanto tengan conocimientos más precisos sobre el mismo. Sólo en la segunda etapa de la vivienda es que el trabajo fue hecho íntegramente por Marlene.

Si bien este proceso de consolidación ha sido difícil, pues inicialmente no contaban con ningún servicio básico, es esto lo que ha marcado su estancia en Nuevo Pachacutec y ha hecho que esta familia sienta que su situación no es mala ya que lo más complicado ha pasado. Reconocen que hay mucho por mejorar en sus viviendas pero la familia se muestra optimista y sabe que en el futuro su condición económica mejorará y podrán construir la vivienda en material noble.

2.2.2. Arquitectura de la vivienda provisional

La vivienda de esta familia se fue transformando de modo que casi se construyó por etapas, aunque la transformación que se hizo en la segunda etapa no guarda una relación con la siguiente construcción. Pasó de tener dos ingresos a quedarse actualmente con sólo uno que lleva a un patio central encargado de distribuir al resto de la casa.

A nivel espacial es claro que desde el inicio se tuvo la intención de establecer una relación con la calle y la casa, este espacio actualmente favorece a la actividad de la bodega y funciona como espacio intermedio. Las áreas y alturas guardan una relación adecuada y el único ambiente donde la altura es menor es en la cocina.

Esta construcción también está determinada por las dimensiones de los paños que han sido utilizados para construir pero por ser este material machihembrado presenta un mayor orden y una utilización de ejes que dan claridad al sistema estructural,

aunque persiste el problema de que las vigas no siempre asientan en las columnas. Aquí los ambientes más amplios han sido techados con calamina metálica y en los ambientes más pequeños se ha utilizado el sistema de viguetas, esteras y plástico.

2.2.3. Estrategias para la construcción del hogar

La familia Almanza Coronel ha trasladado diversas costumbres para la construcción de su hogar. Marlene posee en su patio un pequeño corral de cuyes y un fogón, a pesar de que tiene un espacio para la cocina, estos dos elementos los trasladó del recuerdo que tiene de su niñez; también ha trasladado la costumbre de que el hijo menor duerma en la misma cama con sus padres; y debido a que no lo identifican como una necesidad, no poseen un espacio tal como una sala pues sus visitas son invitadas a pasar al patio central, a la cocina o al dormitorio.

En su búsqueda por crear un ambiente adecuado han decidido separar el silo del resto de la vivienda, para mantener lejos cualquier tipo de contaminación. Se ha vaciado las losas en cada uno de los ambientes pues esto evita el polvo y las enfermedades respiratorias aunque han fallado en la adecuada ventilación. Las ventanas que posee la vivienda sólo cumplen un rol decorativo, salvo la que se ubica en la bodega pues representa el lugar para atender a los compradores.

Como principal estrategia de decorado, la vivienda está completamente pintada en todos sus paños con el mismo color, de modo que se unifica a pesar de que patio separa a un ambiente del otro. También se ha optado por colocar cuadros en los espacios comunes.

A nivel de comodidades, la casa cuenta con todos los electrodomésticos necesarios: cocina, lavadora-secadora, congeladora, televisión, DVD y equipo de sonido.

2.3. Familia Vásquez Velasquez

2.3.1. Aspecto social y rasgos de autoconstrucción

La Sra. Jovith Velásquez llegó a Lima hace 35 años, proveniente de la ciudad de Yurimaguas y su esposo Hubert Vásquez es de Canta y vino a vivir a Lima desde los 7 años de edad. Ambos trabajaban en el negocio del transporte urbano siendo dueños de un bus, y, por medio de la ruta que hacían, se enteraron de los nuevos terrenos en Nuevo Pachacutec. Poseen cuatro terrenos y desde el inicio supieron que este, por sus condiciones, estaría destinado a un fin comercial.

La familia no ha participado del proceso constructivo de la vivienda. En cada una de las etapas, siempre ha contratado a terceras personas para que se encarguen del trabajo más pesado. Ellos sólo han intervenido cuando el trabajo ha consistido en cambiar un paño de la madera o algún arreglo pequeño. La única vez que cumplieron un rol importante en la construcción fue para el primer empaquetamiento del terreno que se realizó al construir la primera etapa de la vivienda, pues el área a trabajar era pequeña y demandaba menos esfuerzo.

Jovith espera que mejoren las redes de abastecimiento, las pistas, los servicios y que salgan pronto los títulos de propiedad, pero no únicamente con el afán de que el desarrollo vaya llegando, sino principalmente para que sus terrenos se revaloren y pueda aumentar su capital. Si bien han desarrollado estrechas relaciones con muchas de las personas que viven ahí, no ven a Nuevo Pachacutec como un lugar donde necesariamente deben vivir, consideran que pueden empezar de nuevo en algún otro distrito si su economía posteriormente se los permite.

Para el futuro esperan convertir su negocio en un importante centro de comercio y entretenimiento que cuente con mejores condiciones. Construi-

do en material noble y que ofrezca servicios como lavandería, sala de juegos, restaurante y hospedaje.

2.3.2. Arquitectura de la vivienda provisional

A nivel de función la vivienda se ha ido transformando desde un espacio de un solo ambiente con cerco perimetral a una edificación que contiene distintos ambientes y usos comerciales. Desde la segunda construcción se define el hospedaje y la vivienda, luego se le van aumentando algunos usos para llegar en la última construcción a plantear un uso de carácter comercial. En cada transformación se construyó la vivienda desde cero.

Ha aprovechado su relación con la vía principal para atraer el flujo, de modo que todo el frente posee una zona de comercio. Las áreas de estos espacios comerciales son amplias, completamente opuesto a lo que ocurre con las habitaciones que forman parte del hospedaje, donde los espacios están determinados por exactamente el mínimo.

La construcción está toda compuesta por módulos rectangulares, de este modo cada una de las habitaciones del hospedaje son cubículos de aproximadamente 2m x 2m, posicionados uno al lado del otro. La forma está planteada principalmente por la dimensión de los paneles de madera o de estera y esterilla, que se venden en las ferreterías con las mismas dimensiones para todos los casos.

La fachada e imagen que proyecta la construcción no es la de un único complejo, sino más bien de elementos adheridos unos a otros, donde se puede identificar fácilmente cuál es el área que ocupa la bodega, dónde empieza el restaurante, cuáles son los dos puestos de comercio y por donde se configura el ingreso al hospedaje; pues es precisamente este el que se ubica en un plano posterior.



Vista interior de la vivienda de la familia Vásquez Velasquez. 2009.

2.3.3. Estrategias para la construcción del hogar

Las áreas de circulación y los patios son todos utilizados como espacios para tendedores de ropa o para la colocación de muebles y elementos que por el momento se encuentran en desuso. El espacio de encuentro de esta vivienda-comercio es el restaurante que se ubica en la parte frontal de la casa, sin importar si se consume o no.

El silo está en la parte posterior de la casa, donde aún no se ha emparejado el terreno, y se ha separado del resto de áreas para evitar la contaminación que este produce, pero la ducha sí se encuentra integrada al resto de espacios y se ubica en el patio principal interno.

La configuración de esta vivienda-hospedaje es de dimensiones muy pequeñas, la ventilación e iluminación natural no existe, ninguna de las veinticuatro habitaciones con las que cuenta está construida con alguna ventana, y todas son extremadamente pequeñas.

En casi todas las habitaciones del lugar se encuentra algún electrodoméstico, como una cocina o una lavadora,

pero no están destinados para el uso de sus ocupantes sino que son utilizados por ahora como muebles para que los residentes coloquen sus pertenencias. Ella por lo pronto cuenta con todos los electrodomésticos necesarios: refrigeradora, televisor, equipo de sonido, algunos videojuegos como PlayStation, y varias cocinas y lavadoras.

Debido a que esta vivienda-comercio no es precisamente una casa convencional y que el principal interés de los propietarios es generar mayores ganancias, no tiene ningún elemento decorativo en su interior y es un conjunto de elementos reciclados para abaratar costos.

ANÁLISIS DE LOS TRES CASOS ESTUDIADOS

No se puede afirmar que se cumple la participación constante y única de los propietarios del lote y la comunidad, pero sí que han cumplido un rol secundario dentro del proceso, realizando algunos arreglos o pequeñas ampliaciones. Los tres casos muestran que mientras más han participado y más dificultades han afrontado mayor



Transformaciones de la vivienda de familia Vázquez Velasquez. 1. Año 2005, ambiente único construido en esteras. 2. Año 2006, ambientes independientes: vivienda y hospedaje. 3. Año 2007, ampliación y construcción en esterilla. 4. año 2008, nuevos ambientes construidos en parihuela.

es la satisfacción y compromiso emocional que sienten con el lugar donde viven actualmente, pues representa un logro y superación. Dos de los tres casos tienen en sus planes permanecer en Nuevo Pachacutec y edificar aquí su vivienda de material noble.

Los casos demuestran que la primera construcción que se ha realizado ha sido siempre la de una única habitación, donde todos los usos confluyen sin separarse ni por muebles ni por tabiques y el área no está determinada por la cantidad de personas que la van a ocupar ni por las actividades que se van a realizar dentro de ella. Se busca siempre mantener el espacio mínimo para invertir menor cantidad de dinero en algo que ellos saben, luego reconstruirán. No se sigue un patrón ni se configura un carácter evolutivo. En casi todos los casos estudiados la construcción que se encuentra actualmente no guarda relación de forma, distribución o espacio con las viviendas anteriores. Lo que si se hace de modo evolutivo o en etapas es el emparejamiento del terreno y también el cambio de material, en el orden de: estera, esterilla, madera-parihuela y machihembrado.

La arquitectura se va transformando en cada caso; las funciones, los usos, las dimensiones y escalas no siempre son mejores en las viviendas actuales que en las anteriores. Esto se puede observar en los casos de las familias Zapata-Vásquez y Almansa-Coronel donde la vivienda inmediatamente anterior a la actual poseía una distribución, escala y función más adecuada, espacios más amplios, usos definidos, circulaciones y áreas comunes diferenciadas de las privadas.

No se puede hablar de un sistema estructural pues en la construcción no se guarda una relación de ejes y uniones adecuadas. Los elementos que conforma el esqueleto estructural se encuentran siempre piezados o reforzados por varios retazos que se unen mediante clavos. Para la separación de los espacios no se emplea necesariamente tabiques, se utilizan los muebles como separadores.

En la construcción del *hogar*, cada familia ha optado por un modo de adaptar su vivienda y sólo uno de los casos ha dejado pasar por alto este tema. El caso de la vivienda-comercio-hospedaje, pues es una oportunidad de negocio. En los otros dos casos esto si

ocurre, aunque los caminos han sido diversos, se ha tratado de crear una imagen distinta a la de una vivienda de madera y han optado por cubrir el material para ocultar esta segmentación de los paños.

Entonces, la *decoración* constituye un elemento importante. El estado precario no representa un límite para buscar darle un toque distinto a la vivienda. Los cuadros son los principales elementos para lograr esto, además del pintado o cobertura de los paños.

Adicionalmente se ha enfrentado el tema de *confort y bienestar*. La separación del silo es recurrente enviándolo al extremo más alejado de la casa. Se cubre el piso de las zonas más importantes, principalmente la cocina, y en segundo lugar las habitaciones. En esto también se puede concluir que las familias que habitan estas tres viviendas no viven en condiciones de absoluta pobreza, si bien el confort no está en relación directa con las comodidades y tecnología que se posee, es claro que determina cierta satisfacción y evidencia un grado de poder adquisitivo no tan ajustado.

La comprobación de lo esencial que resulta la *cultura y el carácter social del ser humano* para construir su hogar y configurar su *ocupación espacial* es clarísimo.

Por otro lado, en las familias el que se convierte en el principal agente económico y se encarga de mantener al hogar es el padre, la madre no cumple un rol tan riguroso con respecto a su aporte económico.

En todos los casos se da que el bebé de la familia comparte o ha compartido la cama con sus padres, por lo que se hace innecesario otorgarle una habitación. El espacio social por excelencia, la sala, no es un espacio importante para estas familias, incluso en dos de los casos no existe el área destinada para este uso. En cambio, el ambiente más importante y el primero en ser

independizado y constituido adecuadamente es el de la cocina.

Otro elemento recurrente en todos los casos revisados, y en la mayoría de las viviendas de Nuevo Pachacutec es el de la ventana, este elemento se convierte en una decoración. La ventana no cumple función alguna en la vivienda, es una imitación al diseño de todas las casas de material noble.

La construcción se ha ubicado en el frente del lote, y se ha ido construyendo, en la mayoría de veces, del frente del lote hacia atrás.

Finalmente la historia de la vida y la adquisición del lote en los tres casos es la de familias de migrantes o hijos de migrantes que llegaron a Lima con la esperanza de encontrar un trabajo y con ello mejores condiciones de vida, nunca tuvieron planeado radicar en Nuevo Pachacutec y llegaron aquí casi por azar y por la necesidad de adquirir un terreno donde vivir ya que les era imposible pagar un lote en otro lugar de la ciudad. Todos los hombres de las familias estudiadas se dedican al trabajo en las empresas de transporte cuyo paradero está ubicado dentro de Nuevo Pachacutec.

CONCLUSIONES GENERALES

El plan del Gobierno Regional de otorgar terrenos ha demostrado estar fallando desde sus planteamientos, pues el caso de la familia Vásquez Velásquez y la señora Jovith muestran que se está especulando con los terrenos y no se tiene un control adecuado de estos. Los beneficios que se generan no están siendo repartidos de modo equitativo, mientras la señora Jovith posee cuatro lotes, la familia Almanza Coronel se encuentra ocupando un solo lote.

Los terrenos se convierten, en algunos casos, en un bien material y económico. Las familias no cuentan con

títulos de propiedad pero esto no es impedimento para que se comercialice con los lotes, incluso personas que no viven en Nuevo Pachacutec tienen lotes ahí para venderlos.

Para muchas personas, Nuevo Pachacutec se encuentra funcionando como una ciudad-hospedaje pues viven aquí sólo por la proximidad a su trabajo (las empresas de transporte urbano) y regresan a sus viviendas en sus días de descanso.

Debido a las dimensiones de sus viviendas los espacios públicos y la calle son los lugares de socialización y dinámicas de la comunidad. Aunque los parques no tienen protagonismo aún, se espera que pronto estén en su mejor funcionamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Abalos, I. (2005). *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili [GG].
- Arbaiza, C., Carzo, M., y Hurtado, A. (1999). *Los retos de la Industria de la Madera en el Perú: INNOVANDO PARA COMPETIR*. Lima: MITINCI.
- Arbaiza, C. (1993). Madera, vivienda y economía en Latinoamérica. *El ingeniero civil*, Julio – agosto, 18 – 26.
- Arbaiza, C. (1984). La Madera como Material de Construcción en el Perú y en los Países del Pacto Andino. *Plaza Mayor*, Noviembre – diciembre, 44 – 53.
- Arnillas, F. (1981). La lógica del proceso de consolidación urbana de las barriadas: el caso del eje Pachacutec. Tesis para obtener el título de Sociólogo, PUCP, Lima, Perú.
- Avellaneda, J. (1995). La construcción en madera hoy. *Tectónica*, 11, 4 – 13.
- Bazant, J., Cortes, J., Dávila, R. y Espinoza, E. (1978). *Tipología de vivienda urbana: análisis físico de contextos urbanos*. México: Diana.
- Burga, J. (2006). *El ocaso de la barriada: propuesta para la vivienda popular*. Lima: Deposito de la Biblioteca Nacional del Perú.
- Calderon, J., y Maquet, P. (1990). *Las ideas urbanas en el Perú (1958 – 1989)*. Lima: CENCA.
- Calderón, J. y Zolezzi, M. (1985) en “Vivienda popular: autoconstrucción y lucha por el agua”. Lima: DESCO.
- Cataldo, G. (2007). El habitar poético: la crítica de Heidegger a los humanistas históricos. *Thémata*, 39. Extraído el 26 de Mayo del 2010 desde: <http://institucional.us.es/revistas/themata/pdf/39/art27.pdf>
- Cordova, A. (1958). *La vivienda en el Perú. Estado actual y evaluación de las necesidades*. Lima: Casa de la moneda.
- Escalante, D. (2002). Actualidad en el uso de la madera como estructura en Lima. Tesis para obtener el título de arquitecto, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
- Ferrater, C. (1995). La actualidad del uso de la madera. *Tectónica*, 11, 1 – 3.
- Grohe, G. (1995). El futuro de la construcción con madera. *Tectónica*, 13, 28 – 37.
- Grompone, R. (1983). *Lima de los 80: crecimiento y segregación social*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo [DESCO].
- Gonzales, E. (1992). *La economía regional de Lima: crecimiento, urbanización y clases populares*. Lima: Consorcio de Investigación Económica [IEP].
- Guido, M. (2006). *Diagnóstico para el desarrollo 2006: un enfoque cuantitativo Comas, Puente Piedra y Ventanilla*. Lima: Observatorio Socio Económico.
- Herzog, T. (1995). ¿Por qué la madera? *Tectónica*, 13, 1 – 3.
- Hayden, V. (Diciembre 2005). Del contemplar, al habitar. Heidegger en Satori. A parte Rei, 42. Extraído el día 26 de mayo del 2010 desde: <http://serbal.pntic.mec.es/cmuno3.pdf>
- Honry, R. (1965). Estudio de la ciudad Satélite de Ventanilla y posibles soluciones de los problemas que enfrentan los pobladores. Tesis para obtener el título de Asistente Social, PUCP, Lima, Perú.
- La producción de la vivienda popular* (1982). Quito: ILDIS.
- Lleó, B. (2005). *Sueños de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lobos, S. (1984). *Tengo casa propia: organización social en las barriadas de Lima*. (Gavilanes, E.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos [IEP].
- Magui, G. (2006). Diagnóstico para el desarrollo 2006: un enfoque cuantitativo Comas, Puente Piedra y Ventanilla. Lima: Observatorio Socio Económico Laboral de Lima Norte.
- Monzón, F. y Oliden, J. (1990). *Tecnología y vivienda popular*. Lima: ITDG.
- Nieto, C. (1991). Estudio de la madera como material de construcción en la fabricación de viviendas. Tesis para obtener el título de Ingeniero civil- no publicada, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Noriega, C. Tokeshi, J. y Zolezzi, M. (2005). *Densificación habitacional. Una propuesta de crecimiento para la ciudad popular*. Lima: DESCO.
- Ochoa, R. (2006). Empleo de la madera en la construcción de vivienda social progresiva dirigido a sectores de bajos recursos: Estudio dirigido a la ciudadela Pachacutec – Ventanilla. Tesis de Arquitectura y Urbanismo – no publicada. FAUA-UNI, Lima.
- Rapoport, A. (1969). *Vivienda y cultura*. Trad: Diez, C. (1972). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Reyes, J. (1995). *Pobreza, crecimiento y desigualdad en Lima*. Lima: ADEC-ATC.
- Riofrío, G. (1991). *Producir la ciudad (popular) de los '90: entre el mercado y el Estado*. Lima: DESCO.
- Riofrío, G. (1983). *Exploración del mercado de viviendas en barriadas como nueva forma de atender el problema de vivienda popular*. Lima: AMIDEP.
- Rybczynski, W. (1989). *La casa: historia de una idea* (Santos, F.). Hondarribia: Nerea.
- Turner, J. (1969). Nueva visión del déficit de vivienda. Políticas de vivienda popular y barrios marginales. Procesos de urbanización y sectores populares en Lima. Lima.
- VegaCenteno, P. (1992). *Autoconstrucción y reciprocidad: Cultura y Solución de Problemas Urbanos*. Lima: CENCA.



LA CIUDAD Y EL ESPACIO PÚBLICO COMO PUENTES ENTRE LOS VALORES DEL PERÚ Y LA UNIÓN EUROPEA

**PREMIO UNIDOS EN LA DIVERSIDAD DEL CONCURSO NACIONAL
DE ENSAYO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS**

JUAN MANUEL DEL CASTILLO CÁCERES

Teniendo como objetivo difundir entre los estudiantes universitarios un mejor conocimiento de los valores de la Unión Europea, la Embajada de Francia en el Perú y la Pontificia Universidad Católica del Perú, convocaron en el año 2008 la edición del premio Unidos en la Diversidad a la presentación de un ensayo de carácter individual que responda a la pregunta ¿qué puente o camino común enlaza al Perú con los valores de la Unión Europea? de manera crítica y conocedora del Perú. Así, tras la evaluación del jurado, se condecoró con el primer puesto a Juan Manuel del Castillo, estudiante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP con el tema “La ciudad y el espacio público como puentes entre los valores del Perú y la Unión Europea”.

Las características que la evolución urbana de nuestras ciudades ha presentado, tanto en la época colonial como posteriormente en la República, han ido siempre de la mano con los valores propugnados por el continente europeo en distintos períodos históricos. Estos han tomado forma construida para quedar plasmados en nuestra memoria, aún cuando hoy en día estos valores se encuentren en franca y lamentable reformulación.

Desde la revisión de los principales momentos en el proceso de formación de nuestras urbes es que se pretende plantear el rol de la ciudad y su pluralidad como pergamino en el cual se encuentran escritas, para quien sepa darse el trabajo de leerlas y descifrarlas, las fórmulas y los símbolos para tender nuevos y más sólidos puentes con la sociedad europea contemporánea.

CIUDAD COLONIAL

El establecimiento del régimen colonial en nuestros territorios significó la imposición de una forma hasta ese entonces desconocida de hacer ciudad en esta parte del Hemisferio. Totalmente distinta a la visión urbana sistémica de los incas y conformada más bien por un crisol entre el concepto y la tradición de ciudad grecolatina insertada a través del filtro español, fue el primer acercamiento que tuvimos con las formas urbanas del Viejo Mundo.

A partir de la sujeción del área andina a una metrópoli ubicada fuera de ella, lo que llegó del Viejo Mundo al nuevo se transformó por acción del medio geográfico. El expansionismo español penetró con tal intensidad, que para mediados del siglo XVI ya existían varias ciudades. Estas se establecieron no en territorios vírgenes, sino en territorios organizados, provistos de sistemas de regadíos, redes de comunicaciones y una estructura administrativa. La mayoría de estas fueron trazadas con un modelo único, basado

en la forma del damero, que constaba de manzanas rectangulares o cuadradas formadas por calles rectas que se cruzan a su vez.

Dentro de este modelo, la omisión de una manzana central originaba la formación de la plaza donde se instalaban la iglesia matriz (símbolo del poder religioso) y el cabildo (personificación del poder político). La planificación urbana en el Nuevo Mundo se convierte así en una “extensión trasatlántica del urbanismo europeo” (Kubler, 1964).

Entre los antecedentes de la ciudad colonial podemos mencionar las ciudades helenas hipodámicas y las ciudades romanas. Más cercano en el tiempo son las bastidas, ciudades fortificadas del siglo XVIII formadas en la guerra de los albigenses en Francia. Estas presentaban un plano reticular y se encontraban provistas de plazas rodeadas de portales en la tradición romana de ciudad tipo campamento militar o *castrum*.

Desde otro punto de vista, el siglo XVI coincide con la difusión del Renacimiento en Europa. La aplicación de la retícula puede verse entonces como una extensión del concepto renacentista de la ciudad como centro organizado de poder y administración, cuya forma debía ceñirse lo más estrechamente posible a ideales de lucidez y racionalidad (García-Bryce, 1980). Hay que resaltar que en aquella época se venían produciendo en Europa (especialmente en Italia) una serie de cambios coyunturales tanto en el campo cultural como en el social que señalarán el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, de la vieja cultura teocéntrica medieval a un nuevo orden intelectual profano que se centrará en el hombre y la naturaleza, aunque siempre en un ámbito cultural netamente cristiano (Cañellas, 2007).

No es sorprendente que los dos tipos arquitectónicos más difundidos durante el período colonial fueran, casualmente, la casa y la iglesia. Avanzado ya el proceso de conquista y coincidi-

endo con la Contrarreforma de la que España fue uno de los principales centros, la Iglesia como institución tuvo un papel preponderante en el desarrollo de la vida política y cotidiana de la nueva sociedad americana.

Estas dos tipologías influyeron decididamente en la creación de la ciudad, al amoldarse al medio geográfico y social existente en las nuevas colonias. En Arequipa y el Altiplano, donde la arquitectura religiosa obtuvo características especialmente peculiares debido al medio, las iglesias hicieron gala de significativos aportes urbanísticos en su planeamiento. Sus atrios y plazas de entrada se fusionaron con la majestuosidad y misticismo de las plazas abiertas de los templos prehispánicos, convirtiéndose en importantes referentes de la memoria urbana como lugares de encuentro y a la vez ampliación de los recintos eclesiásticos para las masas que no entraban en ellos. Puno y la vasta zona del altiplano del Collao, por ser las puertas a la rica región minera de Potosí, fueron testigos de un intenso desarrollo de la actividad misional por parte de congregaciones religiosas como la de los dominicos, en primera instancia, y luego la de los jesuitas a finales del siglo XVI. Existió en esta región una intensa actividad de construcción de templos durante la primera década del siglo XVII, de la cual es muestra el contrato entre el gobernador de Chucuito y dos maestros de carpintería y uno de albañilería para el levantamiento de dieciséis iglesias, las cuales se encontraban ya terminadas o en construcción hacia 1601 (García-Bryce, 1980).

Los conventos, monasterios, colegios religiosos y sus templos fueron a su vez otros de los grandes aportes europeos a las nuevas urbes aparecidas en América. Establecidos en forma de pequeñas ciudades dentro de las mismas, estos ocupaban manzanas enteras siguiendo la distribución característica

de los claustros monacales del medioevo en Occidente, con amplios ambientes destinados a zonas de dormitorios de religiosos, bibliotecas, aulas, comedor, cocina, caballerías, cuartos de servidumbre, etcétera. Muy ligados a estos se encontraban también los hospitales, otra tipología venida del Viejo Mundo, donde se daba atención, además de a los enfermos, también a pobres y huérfanos bajo los conceptos cristianos de piedad y caridad con los que trabajaban las órdenes religiosas que los regentaban.

Otra región de gran importancia en este período es Ayacucho. Fundada en 1539 por Pizarro, la ciudad de Huamanga ubicada en este departamento adquiere una relevancia equivalente a la de la capital que durará hasta mediados del siglo XVIII, por ser un punto de paso obligado entre Lima y el Cusco. Tal era la vitalidad de Ayacucho por ese entonces, que la ciudad de Huamanga logró convertirse en sede de un obispado desde 1609 y de una universidad desde 1677.

Por último, la ciudad de Trujillo representa uno de los ejemplos más interesantes de ciudad colonial. Su trazado tan regular fue amoldado a una muralla ovalada o elíptica entre los años 1685 y 1687, construida debido a las incursiones de los corsarios comandados por el flamenco Davis. Son justamente estas características las que hacen de Trujillo la ciudad que más se acerca al ideal de ciudad renacentista en planta en nuestro país.

CIUDAD REPUBLICANA

Con la llegada de la Independencia, que a pesar de operar un cambio político no significó un cambio en la estructura económica principal del país, surgieron nuevos ideales de progreso cultural fuertemente ligados a la Ilustración y en especial a la Revolución francesa (San Martín y Bolívar tomaron siem-

pre como referente el proceso vivido en este país europeo, así como el de la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica.) Si bien es cierto decae la influencia ejercida por España en los siglos anteriores, Europa siguió siendo el horizonte hacia el cual la intelectualidad fijaba sus metas y los modelos a seguir. El Perú republicano se perfila entonces como urbano y criollo, y la llegada de extranjeros, producto del incremento de la actividad comercial debido al auge de la agricultura de exportación, específicamente algodón y azúcar, incrementó esta tendencia. Existe una gran influencia británica en el campo de la industria, debido a la fuerte industrialización vivida por este país en el siglo XIX y a su hegemonía comercial. En la imagen de la ciudad, esto se vio reflejado en los edificios portuarios y en la arquitectura fabril.

En la literatura y educación fue el modelo francés el que se impuso al igual que en la arquitectura, sobre todo desde la década de 1880–1890 en adelante. Anteriormente habían sido los artistas y artesanos italianos, por la importancia de su rol en el desarrollo del arte hasta ese entonces, quienes llevaron la batuta en ese ámbito. Tanto es así que las cinco o seis obras de relevancia urbanística realizadas hasta antes de la Guerra del Pacífico fueron hechas por arquitectos italianos o descendientes de ellos (García-Bryce, 1980).

Durante los primeros años de la República se llegó a repensar el conglomerado de símbolos culturales que conformaban la base de la sociedad colonial, por considerársele una sociedad que debía ser superada, al menos en el papel. Este ánimo de renovación, proveniente de las altas esferas criollas, de la cual tanto el himno nacional (letra de José de la Torre Ugarte y música de José Bernardo Alcedo), así como la nueva bandera del Perú creada por el general José de San Martín, formaban parte fundamen-

tal, buscó instaurar en la memoria colectiva una serie de emblemas que distinguieran el “nuevo orden” que se pretendía (o se simulaba) establecer.

Sin embargo, estos proyectos no pudieron hacerse realidad hasta mediados del siglo XIX, en el que las arcas públicas infladas por el intenso flujo monetario proveniente de la fiebre del guano los convirtieron en posibilidad.

Quizás el proyecto de mayor relevancia durante los primeros cincuenta años de vida republicana, el cual estaba íntimamente relacionado al auge de las zonas portuarias y a los ideales de modernización de la infraestructura urbana, fue la construcción del Ferrocarril Lima–Callao, inaugurado en 1851, cuya estación se encontraba en el lugar que actualmente ocupa la plaza San Martín. Este coincidió con el establecimiento de las primeras industrias, cuya fuerza de arrastre haría del Perú uno de los países pioneros en la construcción de vías férreas en América, siendo Henry Meiggs el encargado del proyecto, quien posteriormente se encargaría a su vez del derribo de las murallas que rodeaban la capital.

Es necesario recalcar que los aires de renovación que se respiraban en nuestro país fueron incrementados por la creciente llegada de un gran grupo de ingenieros venidos del Viejo Mundo, quienes, contratados por los sucesivos gobiernos, cuyo precursor fue el de José Rufino Echenique entre 1851 y 1855, contribuyeron con su visión técnica y científica a la construcción de numerosos proyectos.

Entre ellos, dos polacos formados en Francia resultan de especial interés: Ernesto Malinowski, quien en 1852 contribuyó activamente a la formación de la junta de ingenieros (antecedente directo de lo que más tarde sería el Ministerio de Fomento), y Edward Jan Habich, más conocido como Eduardo de Habich, contratado por el Estado en

1869 para los trabajos de reparación del ferrocarril de La Oroya y luego fundador de la Escuela especial de Ingenieros de Construcciones Civiles y de Minas en 1876, la cual se convertiría más adelante en la Universidad Nacional de Ingeniería, cuna de los primeros ingenieros, arquitectos y urbanistas formados en el Perú (Semblanza de Eduardo de Habich, 2008).

Síntoma de esta tendencia renovadora, lo constituyen también la llegada del alumbrado a gas en la década de 1850 y sobre todo la cantidad de monumentos alusivos al heroísmo de la gesta independista inaugurados durante el período. Siguiendo la tendencia de la capital, ciudades como Cusco, Chiclayo, Huancavelica, Huaraz, Puno, Piura, Tacna y Trujillo se embarcaron en una carrera por equipararse al fuerte impulso transformador emprendido por esta entre 1858 y 1869. Pronto una serie de relojes y pilas públicas, portadas, alamedas y renovaciones de plazas con bancas, plantaciones de sauces, obras de alumbrado y nuevos empedrados se sumaron a la ya larga lista de proyectos, muchos de los cuales fueron encargados directamente a países europeos como Bélgica y Francia, que desatan aquello que podría denominarse como toda una euforia del diseño urbano en el país (Majluf, 1994).

Entre los proyectos de gran envergadura en Lima se encuentra el Hospital Dos de Mayo, cuya construcción encargada a los arquitectos italianos Miguel Trefogli y Mateo Graziani se llevó a cabo entre los años 1868 y 1875 y fue realizado gracias a la Sociedad de Beneficiencia Pública de Lima.

La implementación de un hospital, con una nueva tipología de pabellones que se aíslan entre sí mediante grandes áreas verdes siguió el modelo recomendado por la Academia de Ciencias de Francia y cuya amplitud podría equipararse a lo que hoy sería

un equipamiento de carácter metropolitano, formaba parte de una iniciativa por dotar a la ciudad de un centro de salud que acabara con el hacinamiento sufrido en los últimos años por el hospicio de San Andrés de Barrios Altos, el único en funcionamiento desde la época colonial.

A pesar de todo, esta serie de proyectos no llegaron a formar parte de un plan conjunto a nivel urbano que tejiera hilos de relación entre ellos, sino que se dieron como acciones individuales que buscaban convertirse por sí mismas en paladines de una transformación a mayor escala de las ciudades en las que se llevaron a cabo, aunque esta aún no llegara en realidad, ni siquiera en el caso de Lima.

Hasta 1870, año en que el gobierno de José Balta contrata a Henry Meiggs para llevar a cabo el derribo de las murallas, la capital no había sufrido alteraciones sustanciales en cuanto a su forma urbana.

Este hecho constituye el primer paso contundente de la transformación de Lima de ciudad colonial a ciudad moderna. Es imprescindible añadir que además de la gran avenida de circunvalación que se ubicó en lugar de las murallas, con una serie de plazas y avenidas que penetraban la trama cuadriculada en el plano dispuesto por Luis Sadá en 1872 (Joffré, 2008), se adicionó un parque que uniría terrenos dentro de estas con otros de fuera y donde además se montaría un recinto que albergaría una versión limeña de los pabellones de exhibición de las ferias internacionales, donde se exponían los grandes avances tecnológicos de la época, desde las muestras de objetos fabricados en serie para la industria de la navegación e infraestructura ferroviaria, hasta productos naturales.

Es interesante notar cómo el Palacio de la Exposición constituye una nueva tipología, que en ciudades como Lon-

dres había servido para hacer todo un despliegue de las posibilidades de materiales considerados símbolos de modernidad y civilización como el hierro y el acero. Sin embargo, en nuestras tierras se adecuó al uso de la materia prima local, usando, además de las estructuras de fierro fundido, materiales tradicionales como la quincha, el ladrillo y la madera.

En el caso de los monumentos, el erigido a los héroes del Dos de Mayo, se inscribe en la historia como el primero fuera de la ciudad hasta entonces conocida, al inaugurarse en 1874, llevándolo consigo toda la carga de una ideología más que de una necesidad. El ideal del progreso parece justificar la escala del monumento, la cual era exorbitante comparada con el desarrollo de la ciudad para ese entonces.

Sin duda la imagen de aquella majestuosa escultura ubicada en un óvalo en el centro de la nada, cuyos vecinos más cercanos eran modestas viviendas de un piso, resultaba bastante extraña a simple vista.

Quizás a esto contribuya el hecho de que su diseño fuera convocado mediante una competencia en París y el encargo de su construcción a dos artistas franceses que expusieron su obra terminada por primera vez frente al Palacio de la Industria en los Campos Elíseos, encontrándose en perfecta armonía con el carácter monumental de sus vecinos de turno, como el Arco del Triunfo y la Plaza de la Concordia (Majluf, 1994).

Nos encontramos ante la particular figura del monumento como productor de ciudad. En el caso de la plaza Dos de Mayo, muy aparte del hecho de que primero se hiciera el monumento y después hacia 1925 las construcciones alrededor (lo cual no necesariamente es una práctica impropia de diseño urbano), lo importante a resaltar resulta la iniciativa de creación de nuevos

espacios de encuentro y reunión para la ciudadanía, práctica que, como veremos más adelante, se irá perdiendo con el pasar del tiempo, pues se tenía mucha fe en el poder de los espacios públicos y áreas verdes como pulmones que brindarían salubridad a una ciudad que hasta esa época ya había sufrido el azote de las pestes.

Pasada la hecatombe que significó el período de la Guerra del Pacífico entre 1879 y 1883, en la cual varias de nuestras ciudades y en especial la capital fueron totalmente arrasadas por la ocupación militar del ejército chileno, se instauró un gobierno de reconstrucción nacional al mando de Nicolás de Piérola, quien ocupó el cargo de presidente. Durante este período, denominado “República Aristocrática” por Jorge Basadre, se alcanzó la estabilidad política y se impulsó el desarrollo de la industria y el capitalismo mediante el fomento de nuevas inversiones privadas, como las de los grandes bancos como el Banco de Crédito del Perú (1889) y las destinadas al desarrollo de la agricultura de exportación, en especial del azúcar.

Esto se tradujo a su vez al urbanismo, construyéndose ciudad bajo fines estrictamente comerciales y sin planificación hacia el Sur y el Oeste de la capital. Lima había tenido un primer momento de transformación con el derribo de las murallas y este se perfilaba como el segundo, siendo tres los acontecimientos que marcan esta evolución.

El primero de ellos se lleva a cabo con la construcción de lo que actualmente se conoce como la parte antigua de La Victoria alrededor de 1896, mas allá de la prolongación de la alameda Grau, el boulevard construido después de los terrenos ocupados por la muralla, la cual estaba proyectada desde antes de la guerra, realizada por la compañía urbanizadora La Victoria.

Un segundo acontecimiento lo marca la construcción del paseo Colón, antes

avenida 1 de Diciembre, el cual se inaugura en 1898 dotado de un fuerte carácter peatonal, que atravesaba el Parque de la Exposición y lo partía en dos. Esta avenida llegó a conectar la zona de la futura plaza Bolognesi (1905) y la avenida Grau (Joffré, 2008), siguiendo el esquema haussmaniano de reforma urbana con la apertura de grandes boulevares que lideraran el radical proceso urbanizador que se veía llegar.

Por último, la apertura de la avenida La Colmena en 1899, también llamada avenida Piérola, se diferenció de sus dos predecesoras por el hecho de realizarse dentro del casco tradicional, atravesando fundos, terrenos y construcciones que no fue necesario demoler. Entre 1899 y 1919 esta avenida se extendió hasta lo que hoy es el Parque Universitario, ligándolo al espacio que posteriormente formaría la plaza San Martín, con lo cual se siguió una vocación de enlace entre espacios públicos que obtendrían gran preponderancia en el sistema urbano de Lima dentro del cual esta vendría a insertarse y la completaría. La impotencia de La Colmena se siente aún en el centro histórico a pesar de los cambios tanto estilísticos como urbanísticos infligidos a la traza. Caminar por ella nos remonta a una época de esplendor en la que la fuerte estructura axial de la avenida servía de conexión entre espacios de encuentro para la ciudadanía en los cuales la efervescencia de las transformaciones sociales y políticas de mayor ingerencia se han llevado a cabo.

Es importante notar que, hasta antes de la década de 1920, el centro histórico era la ciudad propiamente dicha y edificada. En los años posteriores esta situación cambiaría por el hecho de que las personas de estratos medios y altos comenzaron a mudarse a los barrios residenciales que se encontraban fuera de él.

Tanto La Colmena como el paseo Colón fueron las vías pioneras en acom-

pañar este éxodo, trayendo consigo una serie de barrios residenciales que se formaron a sus alrededores. Otra zona de gran interés es la de Santa Beatriz. Inicialmente alojamiento de grandes establecimientos deportivos, como las carreras de caballos que se llevaban a cabo en el hipódromo ubicado en lo que hoy es el Campo de Marte, y también del Estadio Nacional, se convertiría en una de las urbanizaciones más vigorosas, ligada sobre todo a la inauguración de la avenida Arequipa (ex avenida Leguía).

El proyecto de Augusto Benavides, concebido en la época de José Pardo y que planeaba unir la capital con los balnearios del sur, recibió la solicitud aprobada en el año 1918. Las obras comenzaron recién en 1921, inaugurándose ese mismo año, por una iniciativa conjunta de las municipalidades de Lima, Miraflores, San José de Surco y Chorrillos.

Partiendo de la plaza del Hipódromo (posteriormente Jorge Chávez), dio lugar a la zonificación de extensos fundos en un recorrido que atravesaba los de Surquillo, Barboncito, Chacarilla, San Isidro, Lobatón y Santa Beatriz.

La apertura de la avenida Arequipa estimuló el crecimiento de las urbanizaciones San Isidro, Orrantía y Country Club, pertenecientes al distrito de San Isidro, que se convertiría en receptor de las residencias de las más acaudaladas familias limeñas (Bromley, 1945).

Relacionados al desarrollo de esta gran vía, encontramos en primer lugar el Parque de la Reserva, una de las principales obras urbanísticas de los años veinte, inaugurado en 1928. En él aparecen elementos tanto de ornato clásico como de orden indigenista, los cuales fueron alabados por la revista *Ciudad y Campo*, muy vinculada al presidente Leguía en su tiempo. El Parque de la Reserva, junto al

Parque de la Exposición y el Campo de Marte, formarían una de las triadas más importantes de espacios públicos con grandes áreas verdes de la ciudad, destinados al recreo y esparcimiento de los ciudadanos, encontrándose en las afueras de lo que fuera el centro de la ciudad o “Lima cuadrada”.

La segunda obra íntimamente ligada a la avenida Arequipa es la urbanización alrededor del parque El Olivar en 1920. Esta obra, encomendada al pintor, escultor y arquitecto español Manuel Piqueras Cotoí, se convirtió en la primera urbanización del más adelante distrito de San Isidro. Fue concebida por su autor sobre un antiguo bosque de olivos coloniales y con una trama variada e irregular con la finalidad de conseguir un barrio de talante pintoresco y quizá con la ilusión de presentar una imagen arquitectónica de cierta unidad y carácter (Reseña histórica del distrito de San Isidro, 2008).

Es en el año 1921 en el que se inaugura también una de las obras de mayor relevancia de Piqueras, por tratarse de uno de los espacios públicos más importantes de la ciudad de Lima.

La plaza San Martín, que había servido como establecimiento de una estación ferroviaria desde 1850, es inaugurada como marco de las celebraciones por el centenario de la independencia del Perú (resulta bastante irónico que su diseño haya sido encargado a un español) por Leguía, encontrándose en ella el Hotel Bolívar, edificio fastuoso que tenía la misión de recibir a los dignatarios de los diferentes países invitados.

Sin embargo, no es hasta 1926 que se terminan los portales de Pumacahua y Zela que rodean la plaza, los cuales le dan un carácter marcadamente escenográfico muy al estilo del Barroco español, que la emparenta con la Plaza Mayor de Madrid.

La plaza San Martín, hasta inicios de la década de los sesenta, funcionó como el verdadero centro cívico de la ciudad de Lima, siendo habitual escenario de manifestaciones políticas y lanzamiento de candidaturas.

También durante los años veinte se realizaron los edificios que rodean la plaza Dos de Mayo, completando el diseño francés de esta con mansardas y órdenes gigantes al más puro estilo del Barroco.

Finalmente, las avenidas del Progreso (posteriormente Venezuela) en 1924, la cual unía Lima con el Callao atravesando el distrito de Bellavista camino a La Punta y naciendo con un carácter comercial para luego convertirse en eje industrial de la ciudad, y la Alfonso Ugarte en 1928, sobre la cual se agrupan conjuntos residenciales de clases altas y medias que no prosperaron, pues cuarenta años más tarde esta cambió su carácter residencial, cierran este importante ciclo de renovación urbana de los años veinte. La avenida Brasil, que ya existía en 1898 uniendo el centro con el mar en Magdalena Vieja y alrededor de la cual también se formaron urbanizaciones, podría también inscribirse dentro de este ciclo, pues fue en los años veinte en los que se le instalaron servicios.

Es en los años treinta que se producen cambios trascendentales en las formas de concebir la ciudad y el espacio público en una clave mucho más acorde con los discursos de la modernidad. El automóvil pasa de ser un lujo a ser una necesidad, mientras que el centro histórico de Lima va perdiendo importancia a medida que se van consolidando las nuevas zonas de expansión de esta, como Miraflores, Barranco y Chorrillos al Sur. Los materiales tradicionales como el adobe y la quincha pierden lugar frente al uso del ladrillo y el concreto en la construcción. A esto contribuyó el establecimiento de dos

compañías constructoras norteamericanas: The Foundation Company y la Fred T. Ley.

Muy ligada a estas técnicas se encuentra la serie de viviendas y barrios obreros promovidas por el Estado en la década de los treinta, muchos de los cuales se llevaron a cabo a través de la Sociedad de Beneficencia Pública y el Ministerio de Fomento. Esta tipología se encontraba íntimamente relacionada con los ideales modernistas que trataban la vivienda como un problema crucial para el desarrollo del nuevo urbanismo y la arquitectura, siendo muchas de sus referencias extraídas de contextos fuertemente industrializados, como Alemania e Inglaterra, donde la vivienda obrera se encontraba en el centro del debate urbanístico.

A medida que se cierra la década de los treinta y el país se adentra en los años cuarenta, la influencia directa que ejercía el modelo de desarrollo urbano europeo fue decayendo debido a que la administración del Estado peruano se vio cada vez más influida por las políticas económicas norteamericanas, las cuales se traducían obviamente en nuevas formas de entender la ciudad, direccionadas con un cada vez más creciente rigor y apego hacia las lógicas comerciales y la autorregulación del mercado (en este caso inmobiliario). Esto sin lugar a dudas representa el antecedente directo de la forma actual de nuestras ciudades, donde el privilegio del espacio público como punto de reunión y encuentro de la diversidad social se encuentra francamente en retroceso.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este recorrido histórico crítico por los hitos más importantes en la transformación de la ciudad y el espacio público en el Perú, desde los albores de la Colonia hasta la década de 1940 (esta última, la que puede sindicarse como el periodo de cambios

más notorio en cuanto al concepto de modernidad que se manejaba desde la esfera dirigente), hemos contemplado cómo los valores de la sociedad europea han tomado forma en el urbanismo que ha servido de guía para el modelado de nuestras urbes.

La libertad, pluralidad y cuidado por la elaboración de espacios públicos de calidad para los ciudadanos, donde estos puedan ejercer sus libertades fundamentales en una actitud de respeto, son valores que inspiraron la planificación urbana en nuestra patria durante este período, siempre en creciente derrotero hacia ideales humanos aún más elevados como la democracia.

Hoy en día es curioso notar cómo en la Lima contemporánea y en general en las ciudades más importantes de nuestro país, la calle y la plaza, espacios donde el libre albedrío era un siempre bienvenido huésped y a la vez escenarios de innumerables cambios sociales a través del tiempo, han sido reemplazadas por el pasaje comercial y el patio de comidas, ámbitos de estricta regulación donde todo está controlado para que el individuo se sienta seguro (Sierra, 2000).

Esta estandarización de los nuevos espacios que generan toda una dinámica alrededor del arquetipo urbanístico del *mall* norteamericano, despersonalizando al peatón y volviendo borrosos los límites entre lo público y lo privado en estos agitados tiempos de globalización, no tiene mayor objetivo a escala metropolitana que el ensalzar el consumismo en dantescas proporciones.

Sin embargo, dentro de las intrincadas redes que generan las dinámicas económicas actuales que mueven la ciudad, las cuales nos alejan cada vez más de cualquier parecido con las estrategias de desarrollo urbano seguidas por los países más exitosos de la Unión Europea, la pluralidad cultural de nuestro país, rica en significados y tradiciones sociales aflora espontáneamente, convirtiéndose

en un posible nuevo elemento de engranaje y semejanza con esta gran comunidad de naciones.

Es desde la pluralidad resultante de la convergencia de diferentes cosmovisiones unidas en un solo territorio patrio (china, japonesa, africana, española, alemana, italiana, francesa, inglesa, aymara, quechua, moche, bora, shipiba, etcétera) y de las conformaciones urbanas escenarios de este encuentro que podemos encontrar lazos de unión con el nuevo modelo de congregación de naciones hermanadas por los mismos objetivos comunes que representa la Unión Europea. Esta diversidad social y cultural no debe ser un obstáculo para la formación de una identidad común y el camino europeo puede servirnos, una vez más, como guía para encauzar esta suerte de cosmopolitismo a la peruana hacia un buen puerto.

No es difícil imaginar que esta nueva forma de abordar la realidad existente tendría su réplica en el desarrollo de la ciudad con miras a un humanismo revitalizado en el tratamiento de los espacios urbanos, del cual uno de los más insignes hijos de los estados miembros de la UE es el máximo exponente: el danés Jahn Gel, quien con su praxis y teoría, ha logrado recuperar la alegría de vivir en ciudades que se preocupan por sus peatones, brindándoles espacios públicos de calidad y un concepto sostenible de ciudad que no privilegia el uso de vehículos motorizados más que el de los lugares de encuentro de los ciudadanos de a pie.

Para finalizar, debemos ser absolutamente conscientes de que nuestras ciudades, y por consiguiente sus espacios públicos (por ser en la mayoría de casos signos vitales de una sociedad democrática), son una posibilidad de enlace con realidades culturales a las cuales nos hemos encontrado fuertemente abrazados en un pasado no muy lejano, puesto que es en ellas donde los anhelos comunes tomaron

forma en contextos contruidos y son ellas y el estudio crítico de las mismas las que nos ayudarán a tender puentes de enlace que nos lleven a un futuro compartido de progreso y de libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Basadre, J. (1964). *Historia de la República del Perú*. Lima: Peruamérica.
- Bromley, J. (1945). *Evolución histórica de la ciudad de Lima*. Lima: Consejo Provincial de Lima.
- Cañellas, M. M. (18 julio 2007). *Introducción al Renacimiento*. Obtenido de homines.com: http://www.homines.com/artc/introduccion_renacimiento/index.htm
- Carlos, L. (9 abril 2008). *Los ferrocarriles del Perú*. Recuperado el 30 de septiembre de 2008, de Amautacuna de Historia: <http://amautacuna.blogspot.com/2008/04/los-ferrocarriles-del-per.html>
- Choay, F. (2004). "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad". En Á. Martín, *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Págs. 61–72. Barcelona: Edicions UPC.
- García—Bryce, J. (1980). "La arquitectura en el virreynato y la república". En J. Mejía Baca, *Historia del Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Joffré, G. R. (2008). *El guión de la cirugía urbana: Lima 1850—1940*. Obtenido de Ensayos en sociología: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/CSociales/ensayos_ciencias/cap1.pdf
- Kubler, G. (1964). "Ciudades y cultura en el período colonial de América Latina". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. n°1 (enero).
- Larrabure y Correa, C. (1900). *Colonización de la costa peruana por medio de la inmigración europea*. Lima: Tesis (Dr.) Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Editions 62.
- Lynch, K. (1984). *Good city form*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lynch, K. (1966). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima, 1850—1879*. Lima: IEP.
- Marcone Flores, M. G. (1990). *Inmigración espontánea europea e ideología civilista en el Perú siglo XIX: El caso italiano*. Lima: Tesis PUCP.
- Reseña histórica del distrito de San Isidro*. (2008). Obtenido de Municipalidad de San Isidro: http://www.msi.gob.pe/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=16:reseista&catid=20:nuestro-distrito&Itemid=37
- Semblanza de Eduardo de Habich*. (23 junio 2008). Recuperado el 30 de septiembre de 2008, de Dom Polski—Perú: <http://dompolskiperu.blogspot.com/2008/06/semblanza-de-eduardo-de-habich.html>
- Sierra, R. (2000). "La arquitectura, un arma contra los disidentes del mundo". *El Mundo*.
- Vega Centeno, P. (2006). *El espacio público, la movilidad y la revaloración de la ciudad*. Lima: PUCP.
- Weber, M. (1987). *La ciudad*. Madrid: La Piqueta.



Ex cine Bijou, actual galería comercial en Jirón de la Unión. 2009.

LA SUPERVIVENCIA DE LAS GRANDES SALAS DE CINE LIMEÑAS: NUEVOS USOS, MODIFICACIONES Y TRANSFORMACIONES.

ELIZABETH SALOMÉ VALDIVIA RÍOS

Las salas cinematográficas conformaron el lugar de entretenimiento que identificó a las sociedades latinoamericanas en el siglo XX, llevando en ellas experiencias, cultura, ilusiones y emociones. Su desaparición significó la pérdida de una tipología arquitectónica que relata parte de la historia de los espacios públicos más importantes, pero que aún se mantienen vivos en el imaginario colectivo. Así, la presente investigación da cuenta de los motivos que llevaron al espectáculo cinematográfico hacia su período de crisis, debacle y pérdida, llegando así a una reflexión sobre la supervivencia de algunas salas de cine de la primera mitad del siglo XX, buscando comprobar la pertinencia de las modificaciones hechas en estas construcciones a partir de la década de los setenta.

El presente artículo es una versión resumida de la investigación desarrollada en el semestre 2009-II en el taller de investigación de la FAU - PUCP, dirigido por el profesor doctor Wiley Ludeña Urquiza.

1. MARCO HISTÓRICO

1.1. De los primeros espacios de cine a finales del siglo XIX a las grandes salas cinematográficas en Lima

El Salón Jardín Estrasburgo, en el centro de Lima, fue escenario de la primera proyección de cine en enero de 1897. A partir de entonces empezarían a proyectarse funciones en distintos locales adaptados temporalmente para proyectar, como confiterías, salones públicos, restaurantes, y hasta teatros.

Durante la primera década de 1900 los efectos del espectáculo cinematográfico en la sociedad limeña dieron cuenta de la necesidad de contar con espacios permanentes para este fin. Es así que se empiezan a adaptar los teatros para proyectar permanentemente. También se empezó a explorar en arquitectura específica para cine, adoptando muchos de los precedentes de los teatros. Sin embargo, es recién a mediados de 1930, con la llegada de grandes compañías cinematográficas, como la Warner Bros y la 20th Century Fox, que se inicia el *boom* de las grandes salas de estreno. La construcción del cine Metro en 1936 marcó precedentes para los siguientes diseños de cines, que estuvieron caracterizados por su suntuosidad, monumentalidad arquitectónica y calidad tecnológica. Así, entre 1936 y 1960, llegaron a construirse entre tres y cuatro salas por año, superando la construcción de cualquier otro edificio de entretenimiento.

1.2. Abandono y olvido de las salas de cine

1.2.1. Variante en las formas de consumo y entretenimiento

Mientras se desarrollaba una nueva tipología de cines durante la primera mitad del siglo XX, Lima sufre la primera oleada migratoria, conformán-

dose una población limeña mixta con nuevos estilos de consumo, hábitos, costumbres de esparcimiento y recreación, que fueron los detonadores de los nuevos esquemas de apropiación del espacio público. Como consecuencia, para 1960, Lima atraviesa un proceso de desborde, que transforma el paisaje urbano y la morfología de la ciudad. El cine no respondía a las tendencias de consumo y entretenimiento del nuevo grupo de limeños, viéndose disminuido frente a otros espacios públicos. Para Cortés, sobre los cambios urbanos y los cines: “el circuito social de la recepción cinematográfica va a contrapelo con los nuevos patrones de urbanización que impone la industrialización y la modernización socioeconómica de los años sesenta” (Cortés, 1998, p. 18).

1.2.2. El fenómeno televisivo

La introducción del receptor de televisión a los hogares latinoamericanos a fines de los cincuenta y durante el sesenta significó la incorporación de las imágenes en movimiento al mundo doméstico, haciendo que el cine fuese desplazado de la agenda popular. Sin embargo, a pesar de que la televisión implica un público numéricamente mayor, proponga interconexión social y sus contenidos apelen a una agenda pública, es recibida de forma individual. Sobre el carácter social del cine, Murray Silverstone expone: “El teatro cinematográfico no es solo un lugar para ver películas sino también un punto de reunión, un sitio de diversión colectiva donde los espectadores unos a otros transmiten el calor de sus reacciones, haciendo más grata la visión del espectáculo por esa irradiación que flota en el ambiente, desprendida del propio público, clima imposible de alcanzar entre la frialdad de un aparato radio televisivo en el hogar” (Silverstone M., revista *La Semana Cinematográfica*, 1944, citado en Mejía, 2007, p. 110).

1.2.3. La crisis de la exhibición

Con el fin de fomentar la industria de cine nacional y reanimar la exhibición y producción de películas, en 1992 se promulgó el decreto ley N°19327, Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica. Condicionaba a que toda función proyectara previamente un corto nacional, así los productores de estos obtenían un porcentaje de los ingresos de las taquillas, beneficiando al cine nacional (Bedoya, 1992, p.187). Sin embargo, esta medida perjudicó a los exhibidores, pues tenían que otorgar un porcentaje de la taquilla a los productores de cortos, dejando de ser rentable para estos. A pesar de las consecuencias de esta ley, se mantuvo vigente hasta inicios de los noventa, cuando habían cambiado su uso o desaparecido 55 salas de cine limeñas (casi el 45% del total en el apogeo de cines en Lima).

1.2.4. La agonía y supervivencia de las salas de cine

La crisis que atravesó la industria del cine dio cuenta de la falta de rentabilidad del negocio. Para 1961 en adelante el promedio de construcciones de cines fue de una sala por año. Se estima que la construcción de cines en Lima disminuyó en aproximadamente 75% en menos de 30 años.

Así mismo, los cierres de cines se hicieron más frecuentes. Para 1975, Lima no sobrepasaba las 130 salas cinematográficas, y para 1980 las 115, y cada vez con menor acogida. Es así que durante los años ochenta la arquitectura de cines llega a la llamada “década negra” en toda Latinoamérica (Cortés, 1998, p. 25) con la pérdida, cierre, abandono o reutilización de cines, habiendo sobrevivido solo 75 salas para 1990. Esto significó que, tras tres décadas de agonía por la crisis del cine, casi la mitad de los cines limeños habían sido cerrados, abandonados o cambiado su uso.

1.2.5. La crisis tipológica en la arquitectura de cines

El esquema inadecuado por la exagerada capacidad de los cines (no lograban ocupar ni el 10% de su capacidad), dio paso a un período de exploración arquitectónica entre los sesenta y ochenta. Estos esquemas se dirigieron a solucionar el problema de la capacidad del cine y presentarlo como una oferta más atractiva. Inicialmente se propuso un formato de menor escala. Así se construye el cine Bijou en 1961; en la década de los ochenta surgen los cines dobles, como el Adán y Eva, el Romeo y Julieta o el Arenales Ámbar y Jade; y los cines insertos en una edificación mayor, donde el cine era parte de una oferta y dejaba de ser el espectáculo por sí mismo. Así se construyó el cine Mantaro en el Centro Comercial San Marcelo. Estos esquemas no contemplaron otros problemas latentes como la exhibición, los cambios sociales, culturales y económicos, por lo que estas nuevas tipologías fracasaron en los años siguientes.

2. REÚSO Y TRANSFORMACIÓN DE LAS SALAS DE CINE LIMEÑAS

Luego del *boom* televisivo, la crisis del cine y los cambios de tipo urbano-sociales, las antiguas salas de cine han sobrevivido reinventándose con nuevos usos. Así, el *fenómeno de mutación* en las salas de cine se ha visto difundido durante los noventa e inicios del siglo XXI. Actualmente en Lima la mayoría de cines de formato único han dejado de funcionar como tales, para pasar a ser sede de distintos usos, abandonados o demolidos (Mejía, 2007, p. 24). Para Cortés: “La tendencia es aprovechar los antiguos cines en su dimensión de gran espacio abierto y convertirlos en talleres mecánicos (...) con tiendas comerciales. Otros reutilizan también su volumen y son depósitos, bodegas, almacenes o estacionamientos” (Cortés, 1998, p.29).

Inicialmente, las tendencias al cambio de uso estuvieron dirigidas al aprovechamiento de la totalidad del espacio, estando los cines condenados a usarse como depósitos o estacionamientos, lo que implicaba el abandono temporal o la destrucción del espacio interior, dejando solo la fachada intacta. Otro uso muy difundido fue el de cine porno, como es el caso del Colmena, el Colón, o el Le Paris, reduciendo la capacidad de las salas, albergando entre 200 y 300 personas, o cerrando algunas localidades. Ya a mediados de los noventa se dio cuenta de las cualidades volumétricas y espaciales de los cines, dando pie a otros usos como el de casino, tragamonedas, templo, discoteca, bingo, almacén, talleres, estacionamiento, oficinas públicas o tiendas comerciales. En otros casos se opta por subdividir la sala en dos o más salas pequeñas con materiales prefabricados y estructuras temporales. Es el caso de los cines Arenales Ámbar y Jade, el Túpac Amaru y el Le Paris.

2.1. TRANSFORMACIÓN. CINE LE PARIS

La gran Sala Cinematográfica convertida en cine porno

Durante la década de los setenta coincidieron varios factores negativos para el cine como: la decadencia del negocio, se masifica la televisión en el medio, el terrorismo, los atentados, además del cambio en los patrones de consumo cultural, que hicieron que los espacios públicos en la ciudad limeña se percibieran cada vez menos seguros, haciendo que los cines quedaran relegados, fuera de la agenda de entretenimiento limeño y finalmente en desuso. Como consecuencia, los exhibidores optaron por proyectar cine porno aprovechando la capacidad de reuso de las salas, pues resultaba pasar desapercibido, menos escandaloso y más rentable que una función de

estreno, pues el público era reducido pero constante. Así se proliferó este género mayormente en cines del Centro, Breña y La Victoria.

Los cines destinados a proyectar porno, más allá del género, se han visto desprestigiados, pues son cuestionables las condiciones en las que se presentan las funciones y las prácticas al interior de la sala.

2.1.1. Historia del cine Le Paris y La Casa de Francia

La Casa de Francia fue un proyecto contemplado para fines comerciales, financieros y culturales de correspondencia entre Francia y Perú. La obra se mostraba como: “Una obra arquitectónica, un valioso aporte a nuestra vida cultural (...) para llevar a cabo la idea, diversos centros tanto culturales como comerciales que tiendan a la vinculación de Francia con el Perú en toda suerte de intereses, desde los espirituales y diplomáticos hasta los económicos e industriales” (El Arquitecto Peruano, N° 116, 1947).

Inicialmente, el proyecto fue planteado como sede de la Embajada de Francia, con una galería que uniría la calle Pilltricas (jirón Ocoña), con la avenida Nicolás de Piérola (La Colmena), ladeada por almacenes comerciales. Entre el programa se encontraban los almacenes públicos, el *hall*, la sala de exposición, las oficinas y restaurante. Sin embargo, la principal atracción del edificio sería la elegante sala de teatro y cinema para mil personas en el nivel de ingreso y el sótano del edificio. Este formaría parte del grupo de cines enraizados a la plaza San Martín.

2.1.2. Primeros cambios en el diseño de la sala

En el año 1952 se inaugura La Casa de Francia a cargo de los arquitectos Emilio Harth - Terré y Aublet. El diseño final de la sala cinematográfica Le Paris estuvo a cargo de George Peynet, Federico Gautier y Guill-



Ex cine Le Paris adaptado para proyectar cine porno. 2009.

mo Payet. Este fue calificado como un elegante proyecto que reflejaba la disciplina en la arquitectura peruana (El Arquitecto Peruano, N° 146, 1952).

La capacidad de la sala en el diseño final fue de 734 personas. Entre las alteraciones del diseño, se dispusieron las butacas de la sala con el ángulo idóneo para una mejor visual y el escenario en forma de arco, lo que le daba mayor dramatismo a la sala. El cambio más radical fue la disposición de la sala en relación al ingreso: esta se hundió en el terreno, incluyéndose un sótano para ser ocupado por la platea, a donde se accedería por unas escaleras a la derecha del vestíbulo.

Por otro lado, se implementó la sala con todos los requerimientos para cines que no estuvieron especificados en los planos originales, como la cabina de proyecciones, la administración y el vestuario, en la parte superior y debajo del escenario el sistema de aire acondicionado y el depósito.

2.1.3. Adaptar la sala: Más allá del género

Tras dos administraciones provechosas que mantuvieron al Le Paris durante la crisis, en los noventa pasó a manos de la actual gerencia y sucumbió como cine rojo, al igual que el República o el Colmena. Se decidió cambiar la proyección de películas francesas por las de contenido pornográfico, pues resultaba más rentable. Inicialmente se proyectaba en la zona de platea, pero la amplitud del espacio dificultaba el control sobre los usuarios, que obligó al exhibidor a dividir la sala en dos, dándole uso solo a la zona de *mezzanine*. Es así que, en 1997, cuando el señor Roger Morales ingresa a la administración del local, empiezan las labores de adaptación del cine. Inicialmente se separó la zona de *mezzanine*, adaptándola para la proyección, logrando cubrir una capacidad para 240 personas, colocando tabiquería de *drywall* de piso a techo. Se construyó un tabladillo de dos me-

tros de profundidad sobre el que se colocó la pantalla. Esta medida redujo la capacidad de la sala en casi un 70%, logrando tener una pequeña sala de *mezzanine* para proyección y la zona de platea como depósito.

Entre las intervenciones temporales que se hicieron en el cine para controlar el acceso del público, se clausuraron con sogas los accesos al sótano y las grandes escalinatas de la derecha. Por otro lado, se cercó parte del *hall* con vidrio, dividiendo la boletería central en dos. El *hall* que inicialmente ocupaba 50m², ahora ha pasado a medir solo 25m². La zona de estar se ha convertido en depósito a la vista, mientras que las puertas de escape se clausuraron.

En la actualidad el cine Le Paris continúa funcionando con las modificaciones del año 1997. Estas medidas temporales han terminado por formar parte del edificio. Durante los últimos años, es cuestionable el cierre de muchos de los ambientes del cine, como el *foyer* y la platea, que en la actualidad son usados como depósitos. Con estos ejemplos se da cuenta de que el abandono es la peor alternativa para un cine, pues contribuye a su acelerado deterioro y muerte, ya que al dejar de cumplir su función y no recibir mantenimiento se transforman en espacios inservibles para los exhibidores.

2.2. RECICLAJE. EL CITY HALL

Del espacio de espectáculo cinematográfico al espacio de culto religioso

Entre las transformaciones más frecuentes de cines se encuentra las adaptaciones a espacios religiosos. La espacialidad interior del cine favorece a recrear el nuevo templo sin intervenciones importantes en la arquitectura, ya que este cuenta con la sala que pasa a ser la nave principal y el proscenio como altar. Así, las intervenciones

responden a implementaciones técnicas (acústicas e iluminación), recreación del espacio de culto y refacciones, más no a cambios radicales. Sin embargo, la imagen y la percepción urbana del edificio se ve afectada, pues las dinámicas sociales se reducen y condicionan al nuevo uso.

Por otro lado, sobre la dimensión social de los cines respecto de la de salón de culto religioso, la memoria colectiva sobre el edificio hace referencia al espacio cinematográfico más no al espacio religioso como tal. Así podemos citar el cine Orrantia, el cine Metro, el Petit Thouars, etcétera, demostrándose que la memoria colectiva de los limeños, aún en la actualidad, sigue haciendo referencia a las salas cinematográficas que algún día fueron y a su carácter de entretenimiento, y no a los actualmente templos.

2.2.1. Historia del Gran Cine Teatro City Hall

Antes del Gran Cine Teatro City Hall no se habían concebido otras salas de magnitud similar en las afueras del Centro de Lima. Esta sala, ubicada en Breña, fue catalogada como plenamente confortable y tecnológica. “Gran Cine Teatro City Hall (...). La magnífica y moderna sala actualmente en construcción dentro de las más severas exigencias de la técnica y el confort. Un cine de suntuosidad única (...) que será inaugurado en la temporada 1945” (La Semana cinematográfica N° 733, 1944). Fue considerado, también, la gran sala Art Déco de Lima por su estilo y decoración. El interior cuenta con ornamentación de curvas que se prolongan verticalmente hasta llegar al piso, seguidas unas de otras por los 30 metros de la sala. Además cuenta con murales de ornamentación orgánica a ambos lados del proscenio acompañados de dos pares de columnas triadas que forman tres arcos sucesivos hacia el *écran*.



Ex City Hall como local de culto religioso. 2009.

A partir de 1971, el City Hall se especificó en proyectar cine hindú, convirtiéndose así en el primer cine que se dedicaba particularmente a este género. Ya en los años ochenta, el apogeo del cine hindú incentivó la apertura de otros cines que también intentarían seguir los pasos del City Hall, sin lograr igualar los récords de taquilla de este.

2.2.2. Adaptación arquitectónica del cine City Hall

Originalmente el City Hall fue concebido como una sala de estreno para cubrir una capacidad de 1 800 localidades, aunque el diseño inicial variaría a 1 490 butacas. Durante su período de funcionamiento no sufrió transformaciones significativas. El cambio más importante se dio en el año 1971, cuando pasó de sala de estreno a sala para proyectar películas hindúes. En el City Hall se proyectaron las más importantes películas de este género, consagrando al cine como la gran sala hindú con gran acogida de público.

A pesar de la crisis del cine, el City Hall logró salir airoso de la década negra. Sin embargo, en los noventa sucumbió a los estragos de la crisis. Este se mantuvo proyectando el mismo género de películas, pero con cada vez menos público. En la década de los noventa se arrendó el establecimiento a la Comunidad Cristiana del Espíritu Santo. Sin embargo, el cinematógrafo volvería a funcionar como cine hindú años más tarde. Finalmente, en el año 2004 la propietaria, Luisa Maggiolo Drago, decide vender el edificio a la comunidad cristiana Pare de Sufrir.

La última función proyectada en el City Hall fue en enero de 2005, y es inmediatamente que se empiezan a hacer los trabajos de adaptación del edificio para ser ocupado como salón de culto religioso. Las intervenciones se dividieron en tres etapas, pasando desde la revisión y estudio de caso, hasta los detalles finales que permitirían el funcionamiento del lugar como templo.

2.2.3. Procesos de la intervención de restauración y adaptación al nuevo uso:

El proceso de restauración y acondicionamiento del edificio duró dos meses, entre enero y marzo del año 2005, y estuvo dividido en tres etapas: En la primera se revisó el estado estructural y de conservación de la sala, con cuyo análisis se establecería el presupuesto de la intervención. Este mapeo permitió también dar cuenta de que la sala se encontraba en perfecto estado estructural y que funcionalmente permitiría albergar la función requerida.

En una segunda etapa se desarrollaron los trabajos preliminares a la adaptación: la limpieza general, y el mantenimiento, mientras que en la tercera etapa se pintaron los tres arcos que enmarcan el escenario en colores celeste y blanco, y las paredes en pastel. Rafael Guevara, especialista en adaptación de cines a templos, da cuenta de que para que un cine sea usado como iglesia es prescindible cambiar los colores oscuros originales del cine por unos más claros, pues en el nuevo espacio se requiere luminosidad a diferencia de un cine (Mejía, V., 2007, p. 274). El cambio más radical se dio en el proscenio, este se tuvo que cerrar desde la ubicación de las columnas triadas, dejando solo en la memoria de los antiguos asistentes el espacio que algún día perteneció al *écran*. También se acondicionaron dos puertas en ambos lados del escenario para ingresar a la antigua zona del *écran*.

Por otro lado, se decidió conservar la butaquería, cambiando solo su distribución, y reduciendo la capacidad de la sala de 1 490 butacas a 1 176, para mayor confort y dejar espacios para la circulación de personas. Se cambiaron los pisos por unos de cerámico de colores claros. En el exterior se cambiaron los colores de la fachada usando una tonalidad clara de fondo y tonalidades rojo óxido para la franja principal que enmarca la fachada. Se reemplazaron

los antiguos vidrios translúcidos y los vitrales en la zona superior de la fachada de vidrio reflejante verde.

Finalmente, se quitaron las grandes letras que coronaban el edificio City Hall y también fueron retiradas aquellas que lucían sobre los vitrales para colocar un lema alusivo al nuevo uso.

2.2.4. Una mirada a la vieja sala cinematográfica como salón de culto religioso en la actualidad

En el ex cine City Hall, al igual que en otros que han sido destinados a salones para el culto religioso, las intervenciones aplicadas han demostrado que tras el seguimiento del adecuado funcionamiento y dinámicas desarrolladas en este espacio y cambios de adaptación, pueden ser eficientes y estéticamente pertinentes. Desde este punto de vista, sería oportuno el reúso de las salas de cine como albergues de otras funciones como las de salones de culto. Sin embargo, si bien las intervenciones y logros conseguidos han sido exitosos, el carácter gregario para todo tipo de público del edificio se ha perdido. Con este nuevo uso, los cines pierden su potencial urbano, pues la imagen monumental del edificio y el carácter de espectáculo del evento cinematográfico quedan disminuidos a una suerte de reuniones masivas, limitando y restringiendo el acceso a grupos con determinada creencia religiosa.

Con esta teoría de la impertinencia del reúso de las salas de cine para fines religiosos, se apela a la pérdida del carácter gregario, público y recreacional de la sala de cine, más allá de los resultados exitosos en la funcionalidad y estética del mismo. La supervivencia de las salas de cine que actualmente funcionan como sede de templos religiosos es cuestionable, en tanto las dimensiones sociales, culturales y urbanas quedan relegadas y en un segundo plano.



El cine Metro para el Encuentro Latinoamericano de Cine en Lima. 2007.

2.3. RECUPERACIÓN DEL CINE METRO: LA PRIMERA GRAN SALA AÚN PROYECTANDO

La función continúa en las salas de cine limeñas de antaño

El panorama desalentador de agonía y desaparición de muchos cines limeños parece cambiar de rumbo al descubrir que aún existen viejas salas con posibilidades de reuso y seguir proyectando. Entre los casos más exitosos de recuperación de cines para funcionar con un uso afín al que fueron concebidas, tenemos el del teatro Colón y el cine Metro en el Centro de Lima. En el primer caso, luego de ser cine porno y encontrarse en muy mal estado, la sala se encuentra en proceso de restauración para su futura apertura como centro cultural con sala de proyecciones e incorporando otros usos para dependencias como cafetería, *snack*, oficina, etcétera. Mientras que en el caso del cine Metro, ha sido una intervención interesada en conservar

la sala en toda su magnitud para ser sede del Encuentro Latinoamericano de Cine en Lima.

Otros usos que, si bien no son de proyección de películas, han conseguido conservar el carácter gregario y de afluencia continua con usos meramente de ocio, entretenimiento y cultura. Estos son los cine - teatros como el Arlequín, Teatro Nacional, el Marsano, el Canout, el Montecarlo y el cine Excélsior.

2.3.1. Orígenes del cine Metro. Primeros cambios en la gran sala

Hasta antes de la construcción del cine Metro, se habían concebido, ya, salas de importante envergadura, como el Excélsior o la sala San Martín. Pero con el cine Metro se daría inicio al período de apogeo de las grandes salas de estreno, importante por sus proporciones, espacialidad interior, capacidad, ornamentación y ubicación. Así, fue concebido por encargo de la compañía Metro Golden Meyer en 1935 y

finalizado a inicios de 1936. Estuvo a cargo de los arquitectos José Álvarez Calderón, Guillermo Payet y Fernando Schimanetz. Tenía una capacidad para 1 390 personas.

El cine Metro era el preferido por la élite limeña por su presencia y ubicación. Este se concibió como contenedor de la recién inaugurada plaza San Martín (1921) llegando a convertirse en el espacio público más íntimamente ligado al cine. “La sala formaba parte de uno de los inmuebles macizos de la plaza San Martín. Desde los portales o el frente lucía monumental. Su platea era larga y profunda; la galería (más tarde *mezzanine*) dejaba espacio libre para estirar las piernas y la cazuela tenía una estrecha puerta de acceso separada de la entrada principal.” (Bedoya, 2007). En su interior no solo se percibía la magnitud del gran espacio, sino que también brindaba mayor confort en relación a otras salas.

En los años cincuenta se realizaron los primeros cambios en la fachada del diseño original. Se reemplazó la ornamentación por una fachada ritmada a partir de vanos y con ornamentación acorde con la de la plaza y los edificios aledaños, integrándose a la configuración general de la plaza San Martín. En mayo de 1956 se acondicionó la localidad de *mezzanine* y se introdujeron las instalaciones de aire acondicionado.

2.3.2. Recuperación del cine Metro

El caso del cine Metro, el cual se encuentra funcionando como sede de una congregación religiosa, ha sido recuperado como sala de cine gracias a la inicialita del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUC), que ha promovido la rehabilitación de la sala para el Encuentro Latinoamericano de Cine de los años 2005, 2006, 2007 y 2008.

La iglesia pentecostal Dios es Amor, actual inquilino del legendario cine

Metro, aceptó ceder el viejo cine como espacio dedicado al espectáculo cinematográfico durante los días que dura el Encuentro Latinoamericano de Cine en Lima. Es así que durante cuatro años consecutivos, una vez cada año, se ha tomado este cine para las ceremonias de inauguración y de clausura del festival, con el compromiso de seguir albergando estas actividades culturales-cinematográficas temporales.

Es así que desde el año 2005, el cine Metro es el escenario de uno de los eventos más importantes de cine en el Perú. Citando a Ana Osorio, la encargada de la remodelación del cine, José Vadillo expone sobre la elección del cine Metro para el evento: “La meta era inaugurar y cerrar el festival internacional de Lima, por primera vez en sus nueve años de trabajo, en un cine grande. Anteriormente la PUCP hizo las ceremonias del festival en lugares no menos hermosos, como los teatros Municipal y Segura, pero para hablar de cine era necesario llegar a un espacio que transpirara y oliera a cinefilia” (Vadillo, 2005). A esto se le suman las consideraciones funcionales de una sala de cine y la empatía conceptual de la misma con el festival cinematográfico, a las razones y requisitos para la elección del cine Metro para el Encuentro Latinoamericano de Cine.

2.3.3. Restauración de la gran sala (2005)

Después de aproximadamente tres semanas de limpieza, resanado, instalaciones y adaptaciones, el Metro fue inaugurado el 4 de agosto de 2005, para celebrarse así la ceremonia de inauguración del noveno Encuentro Latinoamericano de Cine en Lima, logrando llenar por completo la capacidad de la sala después de muchos años de haber estado albergando otras funciones para las que fue concebida.

Entre las primeras medidas para la rehabilitación de la sala se fumigaron todas las estancias del cine, seguido por la limpieza profunda de cada uno de los ambientes según lo requerían. En una segunda etapa se renovaron las instalaciones, se cambió el cableado eléctrico de todo el cine y el cambio de las iluminarias de luz blanca por otras de luz amarilla para brindarle mayor calidez al espacio. Se cambió la atmósfera fría de la sala de culto por un clima más cálido afín con el evento y la propia esencia del edificio (Vadillo, 2005). Como siguiente paso, se limpió y pintó el *écran*, que había permanecido en buen estado.

Se rehabilitaron las butacas, rescatándose el color rojo y el brillo original de la madera. En el caso del *hall* y del *foyer* se pulieron el piso de mármol y las barandas de las escalinatas.

2.3.4. Resultados y conclusiones de la intervención

Después de la recuperación del cine Metro para las dos semanas que se lleva a cabo el evento, esta medida temporal da cuenta de que es posible traer del recuerdo aquellas salas que algún día fueron tan importantes dentro de la ciudad y donde se vivió este espectáculo. Esta intervención es evidencia de que se pueden recuperar las antiguas salas, y que otras en estado de abandono podrían retomar aquel espíritu dinamizador y activador de la sociedad que tuvo en tiempos pasados, evidentemente con las adaptaciones y las implementaciones que sean pertinentes para cada caso y para cada contexto en el que encuentren. En palabras de Víctor Mejía: “En cada cine aún cabe un ‘paraíso’” (Mejía, 2007, p. 299).

Desde esta perspectiva, se considera que las intervenciones en el cine Metro fueron pertinentes y atinadas, ya que colaboraron a la conservación del espacio arquitectónico y de la actividad social que el cine proyecta con su

presencia. Así se consiguió adaptar el Metro a requerimientos funcionales actuales, y por otro lado se rescataron sus dimensiones social, gregaria y cultural. Al respecto Víctor Mejía expone: “Así el Metro, setenta años después de su inauguración, y el Festival de Lima, Encuentro Latinoamericano de Cine, con más de una década de recorrido, dejaron en claro que los cines son espacios por los que aún se puede apostar” (Mejía, 2007, p. 305). Con el caso de recuperación del cine Metro se demuestra que no son en desmedro los intentos por restaurar las viejas salas, sino que más bien son la posibilidad de volver a dar vida a estas viejas pero a la vez magníficas estructuras que están en la espera de ser revalorizadas, desempolvadas y puestas nuevamente a proyectar.

CONCLUSIONES

Las salas de cine han sobrevivido al tiempo. Estas viven aún en nuestros recuerdos, en la memoria colectiva e incluso en su materialidad arquitectónica, esperando ser usadas y vueltas a la vida, sirviendo en todas sus dimensiones. Estos edificios no son solo parte de una ilusión, sino que en Lima aún existen casi el 50% de los cines del *boom* cinematográfico, y aguardan ser reconocidos como parte de nuestra identidad e historia, para ser reusados o reciclados.

Inicialmente, y bajo el concepto de reciclaje, las modificaciones para volver a usar el edificio son pertinentes, podrían estar sujetos a nuevos usos sin perder su carácter gregario, social y cultural arraigados a su estado original. Sin embargo, la propuesta de nuevo uso debería apuntar no solo a conservar la imagen y presencia del edificio monumental, sino que también debería dotarlo de vida sin tener que ser la imagen de lo que algún día fue, y más bien mostrar y reforzar aquellas estructuras en nuestro contexto. En este caso encontramos los

cines que actualmente son templos o centros comerciales que, si bien congregan grandes grupos de gente, no contemplan todas las dimensiones de las salas cinematográficas.

Acerca de las transformaciones temporales que no son sujetas a mantenimiento, en la mayoría de casos la espacialidad de sala se ve distorsionada, pues el lenguaje y presencia se ven disminuidas. Esto sucede en el cine Le Paris y en el Túpac Amaru. En ambos casos se han separado las localidades superiores de las inferiores de manera “provisional”, alterando el legado de lo que algún día fueron. Otro tipo de modificaciones, también temporal y que con el tiempo se ha convertido en permanente, sucede en el cine Jade del Centro Comercial Arenales, que desde su uso como iglesia ha subdividido su sala en pequeñas partes a manera de aulas, reduciendo el área de la sala en aproximadamente 50%.

Las transformaciones planificadas buscan conservar el carácter gregario del edificio, manteniendo su origen público e insertando en él una actividad afín a la original, sirviendo de albergue para un espectáculo del que un público determinado va a ser partícipe. Entre estos ejemplos está el teatro Canout, el Marzano, el Teatro Británico y el cine Metro. La sala cinematográfica, en tales casos sigue brillando, y si bien ya no proyectan, son parte de un espectáculo, y tanto la arquitectura como la actividad desarrollada en su interior se relacionan.

Por último la eterna vida de los edificios patrimoniales e importantes dentro de la urbanidad apelando a la memoria que estos evocan, las grandes salas de cine aun viven, en nuestras memoria y en la ciudad, están cargadas de significado y de recuerdos de lo que algún día fueron y representaron, y en su materialidad. Han soportado la crisis y la década negra, pero el más significativo de sus esfuerzos fue so-

brevivir al abuso de nuestros años, a las transformaciones y modificaciones fortuitas, y que a pesar de sus cambios e su irreconocible estado, aún permanecen en nuestras memorias esperando volver a brillar como algún día brillaron sus pantallas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bedoya, R. (2007, 01 de agosto). Diario de Festival II: El Cine Metro: Ayer y Hoy. Diario de Satán: Sobre cine y otros asuntos infernales. Extraído el 26 de agosto de 2009 desde <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2007/08/diario-de-festival-ii-el-cine-metro.html>
- Cortés, M. y Cortés, C. (1998). La Sala Mágica. Agonía muerte y transformación de los cines en costa Rica. Costa Rica: Herencia.
- (1952). Cine Le Paris en la Casa de Francia de la Disciplina Peruana S.A. El Arquitecto Peruano, N° 183 – 184, octubre – noviembre, Lima.
- (1957). Moderno Cine en Lima. El Arquitecto Peruano, N° 243 – 244, octubre – noviembre, Lima.
- Giacomotti, A. (1959). Estadísticas de Cines en el Perú [archivo fotográfico].
- Herrera García, S. (1994). Reciclaje y arquitectura en la ciudad. Arquitectos, revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, N° 18, 29 – 36, Lima.
- Herrera García, S. (2003). Memoria Urbana. Arquitectos, revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, N° 15, 75 – 80, Lima.
- Martuccelli, E. (2003). De vuelta al barrio. Recordar es vivir, recordar es morir. Arquitectos, revista de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, N° 15, 80 – 84, Lima.
- Matos Mar, J. (1988). Desborde popular y crisis del estado. Séptima edición. Lima: CONCYTEC.
- Mejía Ticona, V. (2004, mayo). Entrando a un cine cerrado. La arquitectura de las salas de cine de Lima en el Siglo XX. Arquitectos, revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, N° 17, 59 – 73, Lima.
- Mejía Ticona, V. (2007). Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: Carpas, grandes salas y multicines (1897 – 2007). Lima: edición del autor.
- Mejía Ticona, V. (2009). Arquitectura y Cinematografía. Temas de Arquitectura 2. Curso electivo de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, semestre 2009-II, Lima.
- Otero, D. (2008, 27 de agosto). Lo que son y lo que fueron nuestras salas de cine. Proyectados en el tiempo. El Comercio. Lima.
- Spencer, H. (2008, 13 de julio). Presencias inadvertidas, ausencias evidentes [tour guiado por Víctor Mejía Ticona]. Cinencuentro. Extraído el 27 de septiembre de 2009 desde <http://lahabitaciondehenryspencer.com/2008/07/13/presencias-inadvertidas-ausencias-evidentes-un-antes-y-despues-de-las-salas-de-cine-de-lima/>
- Vadillo, J. (2005, 06 de agosto). El écran que volvió del olvido. El Cine Metro de la Plaza San Martín. El Peruano, Diario Oficial, 8 – 9. Lima.



ENTREVISTA A ELÍAS TORRES

“LE DIRÍA A LOS ALUMNOS QUE

CON MOTIVO DE LA SUSTENTACION DE PROYECTOS DE FIN DE CARRERA, NOS VISITÓ EL ARQUI

A partir de la discusión que surgió en el jurado del PFC, podría malentenderse el mensaje y parecer que en la arquitectura no hay que pensar, que se trata de resolver problemas específicos. ¿Se trata de eso? O es que a partir de una realidad y de una serie de exigencias se empieza a construir eso que se convierte en el proyecto.

Me gustaría vincular algunas cosas que decías ayer con algunas cosas que se ven en tus proyectos, proyectos que en general van muchísimo

mas allá de las soluciones específicas que el problema tiene y que obviamente construyen una respuesta que de alguna manera cumple roles que tienen que ver con la ciudad en distintas escalas, con los significados que pueden adquirir.

Yo creo que haciendo se piensa. Esta es una profesión en la que se piensa, pero es indiscutible que el pensamiento se va enriqueciendo, que la búsqueda va a aclarar y poner en orden toda esta complejidad que en el fondo es la arquitectura. Aunque en



Sustentación de los proyectos de fin de carrera en la PUCP frente a un jurado integrado por los arquitectos Elías Torres (España), Frederick Cooper, Jean Pierre Crousse, Antonio Graña, Reynaldo Ledgard y Xavier Sánchez (Perú).

NO SEAN TAN OBEDIENTES”

TECTO ESPAÑOL, CON QUIEN CONVERSAMOS SOBRE LOS TEMAS

principio parezca contradictorio, en el fondo el proyecto las pone en orden. Para ponerlo en orden necesitas saber los instrumentos del oficio que vas a ejercer y por lo tanto ejercitarlos en aplicarlos. La arquitectura es un pensamiento hasta que te embarras las manos. Cuando las cosas toman el orden que les toca, la prioridad que les toca y que es imprescindible, estas contradicciones desaparecen.

Y luego preguntabas por la obra que hacemos nosotros. Y te digo que si las respuestas obligatorias a las que

está sometida una pregunta de arquitectura están respondidas, ordenadas, el proyecto funciona. Si hay un punto que consideras más irónico, o que puede tener una cuarta o quinta lectura, esa no es la intención principal. Por otro lado, si el proyecto no funciona, si no responde a solicitudes externas, será el fracaso y será una banalidad. O, en cambio, cuando todo esté en el orden que le toca, pues terminará siendo lo que será la arquitectura, que es una respuesta a esta situación cambiante, pero de principios que son los mismos siempre.

¿Esto apuntaría a una especie de pragmatismo?

No, pero ¿qué pragmatismo? Solo faltaría que la imaginación fuera pragmática. Tú tienes que pensar en orden las cosas y tienes que dejar abiertas las puertas para dejar pasar todo lo posible. Tu formación, el conocimiento de todos esos parámetros que tendrás que mezclar, son cosas que tienes que tener. Tienes que saber lo que es la historia de la arquitectura, la historia de la ciudad, la historia social, la economía, la obra, lo referente a la construcción, los detalles, la tecnología, el frío, el aire caliente, las corrientes de aire, el aislamiento térmico, el acústico, la relación del edificio con todo su entorno... ¡basta! (risas).

No quiero entrar al tema que tocamos en el jurado del PFC. También es verdad que habrá gente que es capaz de entrar a una obra sugerente, pero que también responda a todas las solicitudes que se le han puesto. Esa obra de arquitectura será la obra más ejemplar, la más estimada y durará en el tiempo. Tú tienes que saber lo que pasa a tu alrededor también desde el punto de vista figurativo, un mundo más de la representación, de los símbolos, de lo que es la pintura, pero es una profesión en la que no te puedes aislar, ensimismarte con tus propios pensamientos. Tienes que resolverlo solo, pero estar abierto como una esponja a recibir para después escupir.

Y ya está, no hay más vueltas. Hay gente que tiene más imaginación, que es más instintiva, pero esas son cualidades personales, si no defectos. Pero no son cosas enseñables; lo único que tú puedes enseñar son cosas muy concretas.

Estimular con los modelos de la historia más reciente para entender qué valor tiene eso y por qué están bien o mal. La gente tiene que adquirir un criterio personal para poder al final seleccionar los caminos en los que está trabajando

y ser capaz de ser muy crítico consigo mismo y con los demás. Y, por tanto, esta es la exigencia que tienes que ayudar a cultivar en la gente.

Digamos, si la imaginación es la capacidad de construir...

La imaginación yo no la considero una cosa sola. Quiero decir que imaginar es distinto al proceso y al trabajo del cambio de escala. Por ejemplo, cuando uno ve un proyecto de otro arquitecto, lo interpreta de una manera particular. Y eso depende de cuánto se sabe de lo que nos rodea y de lo que nos va a servir. Uno tiene que hacerlo para no convertir eso en un *photoshop* de pensamientos.

Esta acumulación de datos que van construyendo la idea del proyecto, finalmente comienzan a girar alrededor de una idea.

No, pero los principios son previos. Los primeros caminos uno no se los puede equivocar. Eso tiene que valer-se por sí solo, entenderse por qué está hecho de esa manera. Lo que no se puede hacer en el caso de un proyecto en medio de la selva amazónica, en un proyecto para una comunidad indígena, es permitir un pequeño rascacielos. Esto es absurdo. Hay que intentar acomodar al lugar los problemas, las posibilidades. Intentar pensar cuál es el efecto que va a producir la arquitectura, pues no es nada más que un servicio. Luego, puedes añadirle todo lo demás. Y se nota lo falso, lo banal, se nota lo inútil. Porque es así y la realidad es muy cruel.

En uno de sus últimos artículos usted habla de arquitectura pretenciosa.

La pretenciosa es la persona, no la arquitectura. El reflejo de esta pretensión se convierte en un fajo de inutilidades. Que se pueda aprender de la escasez —esta es una escuela y un país con tantas de esas situaciones del tipo económico, que se las tienen que inge-

niar para resolver las cosas— es más positivo que cuando uno trabaja en un mundo de la abundancia, donde todo termina siendo más banal y superfluo. Hacer una casa para un riquísimo de la Arabia Saudí a mí no me interesa nada. Me gusta más hacer viviendas sociales, está más cerca de lo que yo pienso, pero no rechazaría lo otro, aunque intentaría no convertirlo en una escenografía y no se cómo lo lograría. Si no les pones grifos de oro, te echan. Entonces cómo rechazas, cómo eres tú capaz de mantenerte con tus actitudes y tus principios en situaciones que son más contradictorias de lo que te gustaría que fueran.

Esta idea que se va proyectando siempre tiene que ser explicada. Y eso no quiere decir que el proyecto, además, no pueda explicarse.

Sí, se puede explicar. Lo que preguntas es el proceso. Hay un proceso un tanto instintivo. Se notan los proyectos que tienen instinto: son despejados, ves la definición que tiene el pensamiento de quien se ha acercado de una manera clara. El instinto no deja de ser un pensamiento rápido, difícil de definir. Es racionalizable, explicable. Al final, esa construcción que va procesándose tiene que ser coherente con el principio establecido y poder ser explicado con mucha claridad. Es lo que tienen que aprender los estudiantes.

Gran parte de este trabajo depende del instinto.

No, lo que dije es que el instinto unos lo tienen más agudizado que otros. Yo creo que la gente se acostumbra a la práctica de hacer proyectos y así aprende. Se tiene que recurrir a las cosas que aprendiste en tus años de estudio y, por supuesto, en los profesionales. Uno tiene que ser curioso. Tienes que intentar entender el mundo. Por lo tanto, no digo que el instinto es una base, digo que si alguien lo tiene, pues que lo cultive y desarrolle.

El instinto y la imaginación nos llevan a un campo en el que la arbitrariedad o lo subjetivo siempre van a estar presentes.

Siempre hay algo de arbitrario en el proceso, pero tú tienes que controlar esto e ir eliminándolo. Es como caminar por la selva y encontrar el claro del bosque que estás buscando. Tienes que trabajar, tienes que esforzarte y no puedes hacer nada si no intentas saber donde estás y por qué esa realidad es de determinada manera. Si la entiendes, podrás modificarla. Por lo tanto, tienes que hacer el esfuerzo por entenderlas. Y saber cómo se las han ingeniado con esa escasez de medios. Eso es lo que hay que aprender y es lo que hay que respetar porque es la cultura, es el lugar. Eres tú que te identificas con eso porque en el fondo lo comprendes.

Podría llamarse a eso el sentido común.

Ya sabéis que ese es el sentido menos común de los sentidos. Pero es como si cocinaras un plato y te pasas de la pimienta o te pasas de la sal. El tema es que en el caso de la arquitectura eso no se puede permitir.

Una cosa que me parece interesante es que muchos de tus proyectos van entre el sentido común y cierto nivel de arbitrariedad. Como, por ejemplo, el techo de las células fotovoltaicas.

No, ahí no hay nada de arbitrario. Dónde está la arbitrariedad ahí?

En la forma.

Es una mesa rectangular colocada de cierta manera. No es una cosa boba. Intenta formar parte de este conjunto, del territorio y el puerto. Tiene cierta posición que marca la llegada al mar. Es un pensamiento que procesas y, sobre el que finalmente tomas la decisión. Batallamos días hasta encontrar eso. No es evidente; cuando lo encuentras se hace evidente. Utilizas muchos datos y al final es una sorpresa.

Y cuanta más sorpresa queda, encuentras más cosas inesperadamente. Eso no es un proceso científico; la arquitectura no es una ciencia. Si fuera una ciencia, tendríamos manuales y a la calle. La gran ventaja es que siempre está en renovación y, claro, también depende de quién la haga.

Tu obra me resulta como un intérprete perfecto de este sentido de complejidad y contradicción que no pierde nunca el sentido común.

Las batallas para llegar a eso son largas. Es que además el sentido común te obliga. Nosotros no trabajamos con proyectos de dinero con el grifo abierto del que tú puedes sacar lo que quieres. Nunca nos ha tocado un proyecto así y creo que no tiene que pasar. Tiene que ser algo que se pueda explicar a la gente y a un cliente, que puede ser una administración. Como se dice, dar liebre por gato, no gato por liebre. Eso tiene sentido común; es la racionalidad de poder hacer que las cosas funcionen. La ciudad responde a las cosas que funcionan.

¿Cuál es el límite entre una arquitectura como la de Nouvel y estos proyectos tuyos?

Yo creo que es el compromiso. Da igual si es pequeño, el diseño de una mesa, el de un plato o de un interior, una casa, un bloque de viviendas, una escuela, un edificio alto. Todo es el compromiso que tú te pones respecto al modo en que esto va a afectar la ciudad. Yo creo que los edificios más emblemáticos, como el Guggenheim, que es un proyecto que ha cambiado mucho el uso de la ciudad porque involucra el tren, un puente, las calles, es un proyecto mucho más complejo que solo el ícono. Que te encarguen un rascacielos ya es una cosa difícil en el sentido de que es una anomalía y una obra singular. Por lo tanto, tienes que ser muy cuidadoso en saber qué efecto va a producir y si es necesario en aquel

momento. Y si se tiene que ver de todos lados, pues no es que el compromiso sea mayor, es que es más visible.

Pero un rascacielos a veces es un proyecto de especulación, a veces es natural, como en Manhattan. Pero, bueno, los hay más anecdóticos, más fríos, más sólidos, más joya. Yo creo que la gente tiene que tener consciencia de lo que está haciendo y el efecto que produce en los demás.

Entendiendo que es el proyecto desde el cual se da el proceso de pensar. ¿De qué manera el proyecto no puede terminar siendo banal y que solo responde a aquellas circunstancias inmediatas?

¿Te estás refiriendo a un estudiante o a un profesional? No es lo mismo porque los alumnos pueden equivocarse y un profesional no puede. Una cosa es que algo no debe existir y otra cosa es que ese algo no existe.

¿Cómo exigir a un alumno que tome riesgos?

Los profesionales toman riesgos, los toman pero con un camino. Siempre la aventura es nueva, la realidad es cambiante. El oficio es el mismo de siempre y por lo tanto el riesgo existe porque eres tú el que arriesga. Eres tú el que puede terminar con un edificio estupendamente, que no tenga muchos problemas y, bueno, será un edificio más normal y a lo mejor es un edificio más loable. Pero si se trata de hacer de esto una fantasía, yo que sé. No sé qué decirte. Yo no cierro la puerta a nada, pero tampoco la cierro al sentido común.

Si supieras a lo que vas, ya no irías. Pero tienes que tener los medios para poderte proteger. Lo único que puede pasar es que te equivoques de camino y tengas que volver atrás. Y no pasa nada, hay que saber volver atrás. Hay que dudar constantemente, hasta que la duda te ayuda a buscar ese camino.

La universidad es un espacio donde uno puede ponerse en evidencia, puede someter sus ideas. Por lo tanto, es obligatorio el cuestionamiento. Lo digo como docente, no solo como alumno.

A los alumnos tú les puedes exigir y tú te exiges a ti mismo. Es un mundo en el que tienes que compartir esa aventura como la suya porque tú no sabes las respuestas a todas las preguntas. Tú acompañas en este proceso con la experiencia y con la seguridad. Debes ayudarlos a ponerles en el borde de la mesa. Tienes que ayudarles a que se pongan en situaciones un poco incómodas. La arquitectura es esa búsqueda y es esa inquietud. Es la construcción de las dos cosas. Lo instrumental para poder estar ahí dudoso y con la actitud del principio. Es muy importante que puedas hablar con ellos con toda normalidad, que no les ocultes nada, que sepan que los problemas de ellos son los tuyos o lo han sido. Lo mismo da que haya sido Bernini o Borromini que Le Corbusier. Son iguales, son problemas que tenemos. Y cuando hay alguien que te dice que necesita libertad, tú le tienes que decir que la libertad no existe. La libertad es la que tú escoges dentro de unos límites restrictivos o reglas a partir de las cuales tienes que encontrar ese territorio de liberación y a la vez cumplir con los requisitos que te piden las condiciones sociales, económicas, estructurales y constructivas.

Lo ideal sería que no haya errores, pero siempre uno los encuentra.

Sí, yo siempre he estado tentado de enseñar las obras con los vicios y equivocaciones que hemos cometido. Me gustaría algún día hacerlo, me parece muy sano.

Ya que ha tenido la oportunidad de calificar a un grupo de estudiantes, ¿cómo calificaría lo que se hace?

Yo creo que es una escuela muy sensata, cosa que ya es una cosa muy im-

portante. Y también es una escuela —como todas—, que va a tener que ir construyendo su camino y corrigiendo cosas, mejorando unas y eliminando otras. El ambiente es estupendo, de una amabilidad extrema, incluso a veces excesiva. Yo les diría a los alumnos que no sean tan obedientes. Pero yo creo que también el encuentro de nuevas cosas pasa por ser relativamente obediente. Se trata de cumplir con las cosas pero escaparte por un sitio para que tú puedas encontrar tu propio camino. Porque no solamente de las reglas uno se va a hacer.

Ahora, he encontrado un ambiente estupendo de convivencia, siempre mejorable. Me he sentido muy a gusto. Me he sentido grato, me he encontrado en casa.

También es verdad que lo de la arquitectura y la enseñanza son una cosa que llevo haciendo 40 años. Tampoco me cuesta tanto, pero me estoy dando cuenta de que me sigue gustando. Y yo diría que no solamente para aprender. Uno siempre aprende, sobre todo al venir a un país tan distinto a siete u ocho horas de diferencia. Aquí es invierno y allá en España es verano, y todo esto... Además, yo soy muy curioso, me gusta correr por ahí, mirar. Me gusta mucho descubrir dónde estoy, que es el ejercicio que tengo que hacer cada día para poder trabajar. Entonces, aquí, uno al final aprende muchísimo. Pero no solo del intercambio, sino que tú también ofreces tu experiencia.

Me pasa lo mismo cuando visitantes van a hacer las correcciones a mi escuela en Barcelona en el proyecto de final de carrera. Hay gente que llega y descubre cosas que uno termina diciendo “pero qué burro he sido, no me había dado cuenta, tienes toda la razón de haberlo mirado de esa manera en la que nosotros no lo hemos mirado”. Eso es lo que de alguna manera también hemos hecho aquí con Javier Sánchez. Ha estado agradable.

ABSTRACTS

COMPETITION FOR STUDENT SERVICES CENTER / PAGE 4 / We present the results of the latest architectural competition held by the PUCP, an initiative that has not yet become a healthy or transparent habit. On this occasion the winner was the team of professors made by the architects Rodolfo Cortegana and Patricia Llosa, and followed in second place by a team of young graduates of our faculty. The construction of the building is about to start and it will provide places for study and relaxation for the students, a food court and coffee shop and a service area.

CHONTAY / PAGE 20 / Under the Pre-Hispanic Architecture course lectured by Professor José Canzziani, students authors of this article conducted an exploration of the different areas of the Huaca of Chontay, located south of Lima, to decipher how ancient people made use of what was built. For this purpose, it is analyzed, based on their state of conservation, materiality, distribution, climatic and geographical factors, all of these allow them to formulate conclusions about their lifestyles and the constructive methods used, and also the use of domestic or administrative public places.

MAIN TOPIC/ THE EDUCATION AT HOME-WORKSHOP FAU-PUCP / PAGE 24 / Using interviews as a tool for reflection, and under the premise that all architectural activity has a latent posture to discipline and society, this section reviews the ideas and processes of all the workshops that were dedicated to the development of housing projects in the past three semesters. The interviews revolve around the idea of populate, managing the program in the actual conditions, the idea of housing space, the role of technology in the domestic sphere, the relationship between habitat and city, the importance of place and the dichotomy between singular and generic behind the problem of the contemporary house. The interviews are accompanied by pictures of the students' work, which complements the explanation of their teachers about the conceptual and methodological aspects that workshops put on practice.

THE ART OF DWELLING / PAGE 48 / The term "art of dwelling" began to be used by Alison and Peter Smithson when both of them had already reached professional maturity. This term becomes part of his architectural vocabulary and even the title of one of their last books. Although never defined, the concept of "art of dwelling" contains ideas of their keen interest in the human habitat and their need to understand the processes by which human beings experience the world. This essay discusses the construction of a theoretical discourse based on ideas of the Smithson that define the concept of "art of dwelling" and then analyze the role of this idea in the approach to an architecture receptive to the occupation.

THE RESTLESS HABITAT - PREVI / PAGE 60 / After more than three decades of its construction, the Experimental Housing Project (PREVI) continues transforming following its essence of unfinished city open to change. In this context, it seeks to retake the point of origin in which the architect loses control of the evolution of his work, and is the resident who decides how to proceed with a project open to change. Using sketches and family interviews, it looks forward to identifying an evolutionary process in these homes, connecting them with the initial idea of independent but controlled growth. In this way, they are analyzed more deeply, three cases in houses made by different architects, where the versatility of the project is questioned in order to facilitate the adjustments to the needs of families who occupy it.

PFC – NEIGHBORHOOD FIRST OF MAY IN LIMA ENCLOSED / PAGE 70 / In 1950, a self-generated neighborhood was officially created by the name of First of May that, despite the time elapsed, maintains its same characteristics until today: it is located on a riverside of Rimac River, having a former landfill as base and being in constant process of destruction and self-construction because of the instability of the soil. On the other hand, an old industrial area of 3 hectares right in front of it was abandoned because of environmental pollution. Taking these two facts as premises, the project for the First of May neighborhood states the need to rethink the social housing, promoting a greater inclusion (and lesser exclusion) in the city.

PFC – PRODUCTIVE HOUSING IN NEW PACHACUTEC / PAGE 76 / The informality is a major weakness in employment in Lima because the process of formalizing that it entails is tortuous and of long-term. This fact is usually reflected in the peri-urban areas where many families, for a need for subsistence, prefer to form their own companies- although basic, rudimentary and limited local development. The PFC, immersed in its effort to improve the quality of life, looks to be included in this process - considering local, constructive, economic, social and cultural variables - to propose a basic module of housing workshop to achieve the inclusion of these micro-enterprises in a productive chain and of high competitiveness on its dual context of housing and production.

PFC – PROVISIONAL HOUSING IN NEW PACHACUTEC / PAGE 82 / Peru, although it has not achieved a development like seen in European countries involving the development of housing, it has pervaded in its history the use of this material and an enormous potential in its green areas. The city of Lima, for the effects of centralism, has concentrated different types of housing in which this material is used. This is why it has selected three cases inside Lima to make an analysis of how this material is being used and which spaces, types, qualities, functions and consumption and building networks this use has generated. This investigation addresses cases of temporary housing made of wood and other materials, at different developmental stages. Families tell their stories in an invaded area, and the level of attachment they emotionally feel towards their new and changing home.

THE CITY AND THE PUBLIC PLACES LIKE BRIDGES BETWEEN THE VALUES OF PERU AND THE EUROPEAN UNION / PAGE 94 / This paper aims to show, through a historical-critical study of the period between the formation of the Viceroyalty of Peru and early 1940, which is the formation of the city and culture that it flourished and seized power of certain public domain scenarios, where the values that bind Peru to the European Union are better reflected. Since the revision of the key moments in the formation of our cities, including those involved in planning and creating the most memorable urban spaces within the imagination of our society, is where it is aim to locate the evolution of Lima in the framework of the most influential urban theories of the time, convinced that only scientific knowledge of our history may give us new strength about the possibilities of our urban future.

THE SURVIVAL OF THE BIG CINEMAS OF LIMA/ PAGE 104 / The Cinema, was undoubtedly the hot spot that identified Lima's society during the twentieth century, it was a place of entertainment, culture, social dynamics, industrial space, illusions, emotions and collective dreams. The disappearance or transformations of these buildings has meant the loss not only of an architectural style that tells part of the history of Lima, but also the collective memory of Lima and also the yearning and nostalgia for the deterioration and abandonment of these areas . Instigation explains the survival of some movie theaters of the first half of the twentieth century despite the agony and death of this typology, of the process of transformations, mutations and alterations in its architecture by the apparition of television, the crisis of the film business and the crisis in the architecture of cinemas. The debate is based on a comparison of four cases in Lima, re-use, rehabilitation, modification and alteration of the architecture of cinemas fitted for other public uses and seeks to prove the efficiency and relevance of the changes and modifications made in these buildings since the seventies.

INTERVIEW WITH ELIAS TORRES – TEACHING TO DO ARCHITECTURE / PAGE 116 / Taking advantage of the presence of the Spanish architect Elias Torres, between the jury of the PFC, we took the opportunity to talk to him about crucial issues to the architecture and its teaching. The arbitrary, culture, inspiration and complexity, issues that lately cause many debates in the exercise of discipline require a special look at the time of being incorporated into the academic debate. The forcefulness and orthodoxy of some of his statements contrast with the freedom of which he faces his professional work.

RESEÑA BIOGRÁFICA DE LOS COLABORADORES

MARÍA PAZ BALLÉN, empezó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y los terminó en la URP. Como docente, es profesora de Diseño en la PUCP, y participó en el seminario Arquitectos Confrontacionales PUCP, 2005. Tiene textos publicados en la revista A. ÓSCAR BORASINO, arquitecto egresado de la FAUA-UNI.. Participó en el II concurso Celima a la calidad arquitectónica 2002 en la división de Equipamiento Institucional, obteniendo el primer y tercer puesto con distintos proyectos. Ha sido ganador de dos hexágonos de oro en las VIII y XI bienales de arquitectura organizadas por el CAP. Es profesor de Taller de diseño en la FAUA-UNI. Profesor del Taller de diseño niveles 5 y 6 de la FAU-PUCP desde el año 2002. TEODORO BOZA, estudió arquitectura en la URP. Arquitecto diseñador independiente. Socio fundador de la firma BOZA/FERRAND arquitectos desde el 2001. Ha participado en la III Bial Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil en Santiago de Chile, en la Muestra Panorama Emergente Iberoamericano, que se expuso en Santiago de Chile, Sao Paulo y Madrid. Primer Premio del IV Concurso Nacional de Calidad Arquitectónica 2004 auspiciado por Celima, categoría Vivienda Multifamiliar. Como proyectista, ha publicado varios de sus trabajos. Actualmente, se desempeña como docente en la PUCP. SANDRA BARCLAY, realizó sus estudios en la URP y en la Ecole Nationale Supérieure de Paris-Belleville (Francia). Obtuvo la beca de investigación Delano Aldrich (2000 - EEUU). Se ha desempeñado como docente en la Ecole Nationale Supérieure de la Villette (Francia) y desde el 2006 en la FAU-PUCP. Socio principal de Barclay & Crousse (París) fundado en 1994, obteniendo distinciones como el accésit a la mejor obra construida en la IV Bial Iberoamericana de Arquitectura (2004), el Record Houses Award (2004), las menciones del premio Emerging Architecture (en 2001 y en 2003), el primer premio en la X Bial de Arquitectura (vivienda), el Premio a la Calidad Arquitectónica 2008, el Padis de Cristal a lo mejor del diseño (2005), el primer premio para el lugar de la memoria de Lima (2009) y del concurso para la Iglesia Catedral de Luren (2009). En Francia, el proyecto para la remodelación del museo Malraux fue seleccionado para el premio francés de l'Equerre d'Argent en 1999. ELIANA CABRERA, ingresó a la FAU-PUCP en el 2004. En el año 2007 participó en el equipo que obtuvo el cuarto lugar del concurso Segundos Auxilios: Sede PUCP en El Carmen. Colaboró con el programa de ayuda a Pisco de la ONG Espacio Expresión, dirigido por la Arq. Claudia Amico. Realizó prácticas pre-profesionales por un corto periodo con el Arq. José Aponte. Actualmente se encuentra iniciando su Proyecto de Fin de Carrera. GONZALO DEL CASTILLO, egresó de la FAU-PUCP en 2008, donde terminó sus estudios con mención sobresaliente. Desarrolla su práctica profesional de manera independiente. Actualmente es docente en las áreas de Historia, Tecnología y Diseño en dicha universidad. JUAN MANUEL DEL CASTILLO, egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP (2009). Ganador del Concurso Internacional de Diseño en Acero para Estudiantes de Arquitectura ILAFA 2008 y del Concurso de ensayos "Unidos en la diversidad" de la Red Peruana de Universidades y la Embajada de Francia. Realizador y curador de la muestra EXPO ARQ UPN 2010 y del Taller/Exposición "Arquitectura Instantánea" en la ciudad de Ayacucho, Octubre 2010. Actualmente enseña, investiga y experimenta en el área de Diseño y Dibujo arquitectónico de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura de la UPN Lima y se desempeña como proyectista independiente. RODOLFO CORTEGANA, egresado de la URP, recibió el premio a la mejor tesis sustentada por el Museo de Arte Contemporáneo. Realizó la investigación "El espacio Público y su interacción con el Clima", recibiendo la beca de estadía por el gobierno de Bélgica. Ha publicado diferentes artículos en la Revista de Maestría de Museología de la URP. Inició su carrera como docente en 1993 en los Talleres de Diseño y Teoría de la Arquitectura Contemporánea, de la URP, asimismo fue profesor del Taller de Museografía en 1998, 2005 y 2007 en el Postgrado de Museología y Museografía. Desde 2002 enseña como profesor del Taller Inicial en la FAU-PUCP. JORGE DRAXL, arquitecto graduado en la URP (1992). Hace estudios de carrera en la Université d'Architecture de Belleville – UP8 (1992-1993). Inicia su carrera en Lima a partir del año 1994, especializándose en vivienda unifamiliar y arquitectura comercial. Profesor de la Facultad de Arquitectura de la PUCP desde el año 2006, en el curso de Taller de Diseño. Actualmente cursa estudios de Maestría en Paisaje e Infraestructura Contemporáneos, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. PAULINE FERRER, arquitecta con estudios de Pedagogía para la Enseñanza de Arquitectura. Es profesora de Taller de diseño de la FAU-PUCP desde el año 2005. Paralelamente se ha desempeñado como arquitecta independiente diseñando y remode-

lando comercios y viviendas. GABRIELA GARAY, ingresó a la FAU-PUCP en 2006, trabajó en supervisión de obra para la empresa Corporación Santa Sofía entre enero y marzo de 2010. ALEX KRATEIL, egresó de la FAUA-UNI en 1979. Inició su carrera de docente en la FAUA-UNI en 1980, en el Taller de Diseño. Realizó estudios de posgrado en la Architectural Association (Londres, 1984), donde se especializó en vivienda, y fue jefe de cátedra de Taller 5 a partir de 1986. Fue ganador del “Concurso Urbanístico Arquitectónico Prolongación de la Avenida Tacna” en 1986. Desde el año 2004 enseña diseño en la FAU-PUCP. Desde 1985 mantiene una práctica independiente. PATRICIA LLOSA, egresada de la URP, realizó la Maestría de “Arquitectura, Crítica y Proyecto” en la Universidad Politécnica de Catalunya, España (1999), ha participado en diferentes cursos, talleres, diplomados referentes a la docencia y la creación de proyectos. Inició la docencia en la Facultad de Arquitectura de la URP (2000-2001), y desde 2002, enseña en el Taller Inicial en la FAU-PUCP. RENATO MANRIQUE, arquitecto egresado de la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Maestría en arquitectura de la sección de posgrado y segunda especialización FAUA-UNI (tesis en revisión) entre 2003 y 2005. En la actualidad, es profesor en el área de Talleres de Diseño y Urbanismo en la FAU-PUCP, donde fue jefe de práctica en el año 2005. Fue colaborador de diversas investigaciones como Plan Urbano de la Ciudad de Cerro de Pasco (CISEPA-PUCP, 2004) y Desarrollo Urbano del Cusco (CIAC-PUCP, en curso) y de servicios de consultaría dados por la PUCP-DAPSEU a la Municipalidad de Pueblo Libre y a la de San Pedro de Lloc. MARTA MORELLI, egresó de la facultad de Arquitectura de la URP en 1997. En 1999 empieza su práctica profesional en Lima y del 2002 al 2004 trabaja en Washington DC. En el 2005 después de haber obtenido matrícula de honor en el máster de Teoría e Historia de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – UPC, asiste a cursos libres en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Boston, ciudad en la que trabaja y enseña hasta el 2009. De agosto a diciembre del 2009 fue profesora invitada en la universidad del Tecnológico de Monterrey. Actualmente dirige K+M arquitectura y urbanismo junto a Sharif Kahatt y es profesora de la FAU-PUCP. JUAN MANUEL PARRA, ingresó a la FAU-PUCP en el año 2006. Participó en la exposición Luren: Memoria y espíritu para el “Día Internacional del Monumento 2009 - Patrimonio y Ciencia” en conjunto con estudiantes de la UNIFE y la UPC. Actualmente se encuentra realizando sus estudios en la PUCP. LUIS RODRÍGUEZ RIVERO, egresó de la FAUA-UNI como arquitecto en 1990, donde fue profesor del área de Talleres de Diseño y del área de historia desde 1990 hasta 2002. Realizó estudios en la maestría de Gestión y Planificación Urbano Regional en la Escuela de Posgrado de la UNI. Se desempeñó como consultor en arquitectura y urbanismo de las municipalidades de Miraflores (1997), Pueblo Libre (1999) y Barranco (2002). Fue director de Desarrollo Urbano de las municipalidades de Miraflores (1998-1999) y Barranco (2000-2001). Fue socio titular de la firma Taller de Arquitectura y Urbanismo desde 1996 hasta 2000 y, en adelante, es proyectista independiente. Actualmente se desempeña como profesor de la FAU-PUCP. KAREN TAKANO, arquitecta egresada de la URP en 2001. Trabajó hasta 2002 en el Taller 14 de dicha universidad a cargo de René Poggione. Ha trabajado en talleres para la Universidad Privada del Norte (Trujillo) y la Universidad Particular de Chiclayo (Lambayeque). Ha recibido reconocimientos en concursos como: Plaza San Francisco de Asís en Cusco, Museo de Arte de Lima y Museo Cao en Trujillo. Desde 2001 realiza proyectos en forma independiente y es profesora de la FAU-PUCP desde 2003. LINDA TITO, ingresó a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la PUCP en el 2006. En la actualidad, continúa sus estudios en la PUCP. DIEGO TORRES, arquitecto peruano egresado de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, desarrolló el libro “El tiempo construye” mientras pertenecía al Equipo EQA junto con Fernando García-Huidobro y Nicolás Tugás, actualmente se desempeña como diseñador del grupo Elemental en Chile, junto con García-Huidobro. ELIZABETH VALDIVIA RÍOS, empezó sus estudios de arquitectura en la FAU-PUCP en 2004. Participó en la muestra Emplazamientos con el proyecto Centro Nacional del Pisco. Realizó prácticas pre-profesionales para la DAPSEU en el Plan Urbano del Centro Histórico de Pueblo Libre a cargo de Aldo Mantovani en 2005, y con el arquitecto Reynaldo Ledgard, en 2008, participando del diseño de la Facultad de Arte de la PUCP. Actualmente trabaja en publicaciones de la FAU-PUCP y se encuentra desarrollando su Proyecto de Fin de Carrera.

**LAS PROPUESTAS DEL ÚLTIMO CONCURSO DE ANTEPROYECTOS CONVO-
CADO POR LA PUCP PARA EL CENTRO DE SERVICIOS ESTUDIANTILES
GANADO POR LOS ARQUITECTOS PATRICIA LLOSA Y RODOLFO CORTE-
GANA...PÁGINA 4 / LOS ALUMNOS DEL CURSO ARQUITECTURA PRE-
HISPÁNICA, A CARGO DEL ARQUITECTO JOSÉ CANZIANI, ANALIZAN LOS
RESTOS ARQUEOLÓGICOS DE CHONTAY BUSCANDO DESCIFRAR SUS PO-
SIBLES DINÁMICAS DE USO...PÁGINA 20 / LA ENSEÑANZA DE LA VIVIEN-
DA –NUESTRO TEMA CENTRAL- EL TEMA CENTRAL DE LOS TALLERES
VERTICALES REALIZADOS EN EL CICLO 2008-2 LOS PROFESORES RES-
PONSABLES SE SOMETIERON A UNA ENTREVISTA PARA DAR CUENTA DE
LOS MÉTODOS DE ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE ADQUIRIDO... PÁGINA
24 / LA ARQUITECTA MARTA MORELLI PRESENTA UN ENSAYO QUE BUS-
CA EXPLICAR EL CONCEPTO “ARTE DE HABITAR” ACUÑADO POR LOS IN-
GLESES ALISON Y PETER SMITHSON... PÁGINA 48 / LA INVESTIGACIÓN
QUE ANALIZA LAS TRANSFORMACIONES LLEVADAS A CABO POR LOS
USUARIOS DEL CONJUNTO PREVI, REALIZADA POR UN EQUIPO DE GRA-
DUADOS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE HA DADO PIE A LA PU-
BLICACIÓN DEL LIBRO “EL TIEMPO CONSTRUYE” DE ED. GG, RESEÑADO
EN ESTE NÚMERO POR UNO DE SUS AUTORES... PÁGINA 60 / GONZALO
DEL CASTILLO INTENTA REDUCIR COSTOS PARA LAS VIVIENDAS DEL BA-
RRIO PRIMERO DE MAYO CERCANO AL RÍO RIMAC, EN SU PROYECTO DE
FIN DE CARRERA, CONSIDERANDO ADEMÁS PÉRDIDAS HUMANAS POR
DESLIZAMIENTO, Y REVALORACIÓN DEL SUELO URBANO DE LIMA... PÁGI-
NA 70 / EN UNA CIUDAD CRECIENTE COMO ES NUEVO PACHACUTEC EN
VENTANILLA, ROSA AGUIRRE PROPONE VIVIENDAS PRODUCTIVAS QUE
FAVOREZCAN AL ESPACIO PÚBLICO Y LA VIDA URBANA, A TRAVÉS DE SU
PROYECTO DE FIN DE CARRERA... PÁGINA 76 / UNA INVESTIGACIÓN
QUE BUSCA DILUCIDAR EL MOMENTO EN QUE UNA VIVIENDA PRECARIA
SE TRANSFORMA EN UN HOGAR A PARTIR DEL ANÁLISIS DE TRES CASOS
DE NUEVO PACHACÚTEC EN VENTANILLA... PÁGINA 82 / PRESENTA-
MOS LA SÍNTESIS DEL ENSAYO GANADOR DEL CONCURSO NACIONAL OR-
GANIZADO POR LA UNIÓN EUROPEA, “LA CIUDAD Y EL ESPACIO PÚBLICO
COMO PUENTES ENTRE LOS VALORES DEL PERÚ Y LA UNIÓN EUROPEA”
DE NUESTRO EX ALUMNO JUAN MANUEL DEL CASTILLO... PÁGINA 94 /
LAS VIEJAS SALAS DE CINE DEL PERÚ SE HAN SALVADO DEL COLAPSO
GRACIAS A LAS NUEVAS DEMANDAS Y TRANSFORMACIONES DE LA SO-
CIEDAD LIMEÑA EN UNA INVESTIGACIÓN DE ELIZABETH VALDIVIA... PÁ-
GINA 104 / UNA CONVERSACIÓN CON EL ARQUITECTO ESPAÑOL ELÍAS
TORRES SOBRE LAS COMPLEJIDADES DEL PENSAR, HACER Y ENSEÑAR A
HACER ARQUITECTURA...PÁGINA 116. ■**