

WILEY LUDEÑA URQUIZO

VIVIENDA, HOGAR Y CIUDAD

AUTONOMÍA Y LÍMITES EN LA ARQUITECTURA DE ALEXIA LEÓN



EXCURSUS

La situación de la crítica cultural en el Perú resulta francamente lamentable. Devorada por el marketing y la autocomplacencia de los que hoy dominan el mercado de la prensa y la actividad económica del sector correspondiente (editoriales, la industria del cine, empresas del espectáculo, empresas constructoras, etcétera), la crítica literaria, cinematográfica, teatral o arquitectónica ha dejado de ser desde hace tiempo un testimonio de reflexión cultural, para convertirse en una especie de publicidad ad honorem del “producto” o “artista” a venderse.

Lo mejor de la crítica cultural, que hasta no hace más de una década y media, solía aparecer en la prensa diaria como reflexión cotidiana, no sólo que ha desaparecido completamente, sino que lo poco que queda ora ha sido víctima de la completa “farandulización”, ora ha terminado siendo recluido en medios especializados y espacios académicos cada vez más cercados por el olvido. Sociedad de consumo, vida light y cerebro light, dictadura de “darle a la gente lo que le gusta a la gente”: he ahí las claves que regulan hoy la prensa cultural.

La transformación registrada en los últimos 20 años por parte de la sección dedicada a la ciudad, la arquitectura y construcción del diario El Comercio, tal vez sea el reflejo elocuente de cómo una sección de pensamiento, difusión y crítica ha terminado reconvertido en un suplemento comercial envuelto bajo la visualidad de una simple sección de decoración de interiores. Acontece lo mismo con otros medios de difusión que han logrado establecer una alianza estratégica entre publicidad, espectáculo y “opinión de entendidos” sin percatarse que a largo plazo la principal víctima de esta apuesta será la propia arquitectura y la ciudad.

Si ya la situación de la crítica literaria, cinematográfica o teatral en la prensa diaria resulta un fenómeno en extinción, el de la crítica arquitectónica peruana es un fenómeno extinguido antes de tiempo. Probablemente ha sido la primera de las víctimas de este proceso global de frivolidad cultural. La razón: la vulnerabilidad de un fenómeno que empezaba recién a mediados de la década de los ochenta a emitir algunas señales de cierta continuidad y precaria profesionalización.

Ahí están las secciones de crítica difundidas por *El Comercio*, *El Observador*, *La República* y revistas como *Debates*.

Sin embargo, la principal responsabilidad por esta situación, tiene que ver con un hecho más profundo y estructural: la ideología y praxis histórica del arquitecto peruano que ha reducido su idea y territorio de la arquitectura a una dimensión operativo-proyectual con la exclusión enfática de otras formas de ejercicio como el de la docencia o la investigación teórica, histórica y crítica: es arquitecto quien proyecta o construye, no quien habla o escribe sobre arquitectura. La consecuencia: el surgimiento de una percepción y actitud llena de prejuicios y tópicos como aquel mandato esgrimido por el "Código de ética" del Colegio de Arquitectos del Perú en virtud del cual se penaliza que un arquitecto critique la obra de otro colega.

¿Se imaginan, con esta visión, cuantos críticos de literatura, cine o pintura tendrían que renunciar a ejercer la crítica o verla invalidada por no haber escrito nunca una novela, dirigir una película o pintar un cuadro? ¿Se imaginan un mundo donde ningún escritor pueda opinar y reflexionar sobre obras de otros colegas? De otro lado ¿Ha escuchado a algún escritor, cineasta o pintor que se precie como tal cuestionar la vigencia y necesidad de la crítica y los críticos en cada una de sus áreas de competencia?

Desafortunadamente en el Perú la gran mayoría de arquitectos tiene para la crítica pública los típicos prejuicios de una mentalidad premoderna, provinciana, desinformada, insegura y de autoprotección gremial que a diferencia de otros países de la región, parece solo vigente en nuestro país. Esta es la razón por la que la crítica de la arquitectura no ha conseguido hasta el momento desarrollar un espacio propio ni una tradición consistente. Pero también es la causa del porque los arquitectos peruanos siguen confundiendo la crítica como simple juicio negativo y no como una forma de producción intelectual de la arquitectura.

El espectacular salto hacia adelante de la gastronomía peruana solo se explica —como lo reconocen todos los involucrados en el tema— por una feliz convergencia entre los cocineros, agricultores, comensales, críticos, editores y todos aquellos que desde cualquier posición y actividad o opción ideológica tra-

bajan sin exclusiones ni prejuicios. Esta experiencia de convergencia múltiple es la misma que ha hecho importante a la última arquitectura española, colombiana o chilena.

Así como no existe crítica arquitectónica sin arquitectura, no hay arquitectura sin crítica. Sin libros de difusión y análisis de la arquitectura no es posible pensar en alguna forma de proyección nacional e internacional de la arquitectura peruana. A menos que se siga pensando que los que tienen que escribir —como sucede hasta hoy— sobre nuestra arquitectura siempre críticos o estudiosos extranjeros, quienes por esta condición, paradójicamente, parecen ser los únicos que se salvan de anatemas, impugnaciones y todos aquellos prejuicios del que los críticos peruanos no nos salvamos.

Hace 25 años describí la situación de la crítica arquitectónica en el Perú en sendos artículos dedicados al tema: "Crítica de Arquitectura: ¿Por qué se menosprecia a la arquitectura?" (*El Observador*, 24.10.1981), "Críticos latinoamericanos exigen ingresar a sociedad internacional" (*El Observador*, 09.11.1981) y "La crítica arquitectónica es una 'crónica policial'" (*El Observador* 19.03.1982). Hoy los prejuicios, carencias y los problemas se han hecho más agudos. Entonces anuncie que dejaría la crítica periodística regular de la arquitectura para acometer un formato distinto de crítica, esta vez referido a los temas de la ciudad y el urbanismo. Creía que la crítica post factum de la obra resultaba necesaria pero no prioritaria ante los problemas de orden urbano y ambiental.

Pese a que esta decisión se mantiene he hecho una excepción con la vivienda proyectada por Alexia León Angell y que motiva el presente artículo. Por tres razones: Primero, porque se trata de una arquitecta que no sólo no tiene respecto a la crítica los prejuicios y miedos antes citados, sino que por el contrario la requiere y promueve. Segundo, porque esta vivienda, ubicada en la calle Alfredo Salazar del distrito limeño de San Isidro, posee atributos y capacidad de cuestionamiento que ameritan una reflexión sobre ella y sus circunstancias. Y, tercero, porque sabiendo de mi condición de aguafiestas profesional, no tuvo reparos en invitarme a visitar la casa diseñada y facilitarme la información respectiva. Es un acto de inteligencia y valentía tan infrecuente en el medio arquitectónico peruano que quiero corresponder.

CASA Y HOGAR. LA TEORÍA DE LA CEBOLLA.

“El escenario [la casa] donde transcurren nuestros días es nuestro autorretrato en tres dimensiones”

Gustau Gili Galfetti

Un terreno insólito: 10.70 metros por 10.80 metros. Una casa unifamiliar de cuatro pisos con un añejo e imponente cedro europeo en su frente. Un cubo blanco de modulación autoimpuesta con rigor y horadado desde fuera hacia adentro sugieren un mundo al revés: mientras el primer piso hace las veces de estacionamiento e interfase de vínculo vertical, el “patio” se encuentra en un sótano abierto rodeado de un estudio, el dormitorio de servicios y la lavandería, además de los sanitarios respectivos. El acceso a la zona “privada” familiar se ubica en el segundo piso dedicado a la sala. El comedor y la cocina respectiva se encuentran en el tercer piso, mientras que el dormitorio, el baño y una terraza semitechada componen el cuarto piso. Vivienda con espacios autoreferenciales. Superficies blancas, mármol y terrazo extensivo en pisos y paredes. Mallas metálicas, tubos de aluminio y cocina impecable con aire a laboratorio clínico. Extensiva iluminación natural e iluminación artificial escenográfica en los tres planos. Tres dominios relativamente separados: el del sótano, el área del acceso exterior a la vivienda y el estacionamiento, así como los tres pisos superiores del área “familiar” de la vivienda. Dos objetos aspiran a otorgar sentido a una secuencia espacial transgresora: la escalera interior/exterior y el árbol delantero.

¿Tipología de vivienda limeña reciclada, reconvertida o cuestionada? ¿Juego perfecto o aprovechamiento trivial de la historia? ¿Árbol público “expropiado” en casa sin árbol o diálogo fructífero entre vivienda y ciudad? ¿Casa moderna de articulación continúa o casa posmoderna desestructurada deliberadamente? ¿Acto proyectual narcisista o *ello* familiar supeditado a *hogar* impuesto? ¿Vivienda perfecta y domesticidad incierta? ¿Una *townhouse* reinterpretada en clave limeña o una casa unifamiliar densificada en vertical como solución inevitable?

Existen obras de arquitectura que se diluyen en la indiferencia o, por el contrario, irrumpen con estridencia a la par que su completa orfandad de contenido. Sin embargo, existen algunas que portan —a veces

sin proponérselo— el sentido de la provocación y el cuestionamiento cultural. No se trata de obras “buenas” ni “malas” en sí mismas, ni grandes o pequeñas: son construcciones sin alternativa de elusión. Se trata de obras que conducen al límite ciertas nociones de cómo diseñar, concebir y desarrollar viviendas y una cultura doméstica específica. Representan arquitecturas que interrogan y ponen en cuestión convenciones establecidas a pesar del riesgo de convertirse ellas mismas en posibles víctimas de su propio recusamiento. Son obras complejas.

La casa proyectada y construida por Alexia León entre el 2002 y el 2005 es una de estas. Posee múltiples dimensiones y niveles de significación, por lo que puede ser leída desde diversas perspectivas. Categorías como el de la cultura doméstica, el *construir* y *habitar* heideggeriano o las nociones de vivienda, ética y control racional en el sentido de Wittgenstein, se hacen presentes para adquirir un sentido particular. El presente texto aspira a recorrer este itinerario conceptual.

Un mérito indiscutible de la vivienda en cuestión es que consigue provocar con abierta persuasión estas y otras interrogantes, como aquella relacionada con la identidad morfológica y tipológica del área residencial en el que se encuentra ubicada. Aquí, la vivienda, representa —en su formato e imagen de vivienda “vertical” y de un cierto aire de uso colectivo— un gesto transgresor en medio de una urbanización que hasta hace poco era el reino del chalet neorromántico limeño.

Este no es el único ni principal dominio en el cual la casa de Alexia León consigue tensar convenciones establecidas. El otro alude al ámbito a los dominios de la *vivienda* y el *hogar*. Ambas categorías y realidades no son en sentido estricto la misma cosa: mientras el primero designa al marco físico espacial, lo segundo está (o debe estar) asociado al universo creado por el consumo social y cultural de este marco. Piel física de piel humana.

Nadie construye viviendas solo para tenerlas, sino para hacer de ellas hogares concretos. Puede existir una vivienda sin hogar, pero no hay un hogar sin vivienda. La vivienda es una condición básica donde la gente desarrolla su vida con la posibilidad

de crear un hogar particular. Si bien la noción de hogar está asociada a aspectos de la vida doméstica que registran un fuerte contenido emocional y subjetivo, puede definirse en los términos de Gustav Gili-Galfetti como "...la vivienda individualizada, una expresión de la personalidad y los modos de vida (...). El hogar es una condición compleja y difusa, que integra memorias, imágenes, deseos, miedos, pasado y presente; comporta un conjunto de rituales, ritmos personales y rutinas cotidianas; constituye el reflejo del habitante, de sus sueños, sus esperanzas, sus tragedias o su memoria" (p. 7).

¿Cómo funciona la construcción de un hogar en el marco de una vivienda estándar de función colectiva? ¿Resulta mejor un espacio neutro que luego será convertido en hogar habitado y habituado? ¿O resulta más convincente una vivienda personalizada como hogar preestablecido? Una pregunta adicional, la misma que se formula Gustav Gili: ¿puede el "hogar" ser una expresión arquitectónica?

El ámbito de la arquitectura residencial —donde no opera un *yo* neutral y colectivo, sino un *yo* individual y familiar— es uno de esos territorios minados donde cualquier gesto y propuesta arquitectónica puede adquirir el sentido de una auténtica conmoción con víctimas y contusos que incluyen a usuarios directos y al propio arquitecto. Después de todo la vivienda y, con esta, la cultura doméstica, se hace tal con aquellos aspectos de la vida humana más inasibles y sensibles: el de la privacidad, la intimidad y esa noción de domesticidad familiar tan trabajosamente afinada para la cultura occidental desde los tiempos de la casa holandesa del siglo XVII.

Cuando Witold Rybczynski en su *Home A Short History of an Idea* (1986) establece una diferencia entre la pintura del *San Jerónimo en su escritorio* de Durero y el *San Jerónimo* pintado por Antonello da Messina, a partir de la presencia/ausencia de una determinada *Stimmung* como atmósfera ligada a una sensación de intimidad, familiaridad y confort personal, reconoce que lo que no permite dotarse de esta atmósfera y sensación al cuadro del pintor italiano es el contexto "inverosímilmente teatral" y arquitectónico que rodea la habitación de San Jerónimo. "Existe belleza en la elegancia de los elementos arquitectónicos —sostiene Ryb-

czynski— pero su predominio y la formalidad del entorno crean un aire de artificialidad" (p. 54). Esta distinción confirma lo siguiente: que la vivienda burguesa como producto de algo que se llama "vida familiar" y experiencia de lo privado y lo íntimo no es un universal categórico sino una invención de la pujante cultura doméstica desarrollada en los Países Bajos del siglo XVII, el cual se extendería primero a Inglaterra y, luego, a Francia y el resto del mundo. A partir de entonces la casa pública feudal se transformaría en la casa particular familiar. Aquí quedan establecidas por primera vez las diferencias entre *vivienda* y *hogar*. Este es el hogar no público, de la madre cuidando a los niños y la casa, sin ejército de sirvientes. Es el hogar de la serenidad, moderación y sencillez donde resultaba a veces difícil distinguir el funcionario del secretario o la dueña de la criada, tal como se observa en la pintura flamenca de la época.

La casa proyectada por Alexia León revela los límites en los que se debate estas dos nociones. Por su particular distribución de ambientes y su contradictoria disposición respecto al mundo exterior, la casa consigue no sólo tensar las relaciones entre las esferas de lo privado y lo público, lo familiar y lo no familiar, sino también las nociones de vivienda y hogar en la tradición de la cultura doméstica peruana.

Los universos de la vivienda y el hogar, implican en el contexto cultural peruano y latinoamericano una situación particular habida cuenta que en español la distinción entre vivienda y hogar se hace casi difusa, por no decir inexistente. A diferencia de aquellos dominios claramente diferenciados de *House* y *Home* en inglés, o *Haus* y *Heim* en alemán, en el Perú estas dos dimensiones carecen de una delimitación clara, para aparecer el término y concepto de vivienda como preeminente y de uso simultáneo para significar ambos dominios de la esfera de lo doméstico. Esfera, del mismo modo, inexistente en el Perú como categoría que identifica un dominio específico en la vida de las personas y la sociedad. Aquí la noción de "cultura doméstica" no existe sino como un derivado donde lo doméstico se asocia más con la servidumbre ("empleada doméstica") o los animales de casa ("animales domésticos"), y no con el conjunto de la cultura material y espiritual vinculada a la cultura del *habitar* una vivienda.

Probablemente la explicación del por qué en el Perú las nociones de vivienda y hogar no registren un nivel de diferenciación y consistencia social, tenga que ver no sólo con los vestigios de una experiencia premoderna en la relación individuos-familia-hogar-vivienda, sino también con la fragmentación y precariedad de una experiencia de lo familiar sin contenido de identidad *familiar* y desligada completamente de la construcción de un habitar y vivienda correspondientes. Los pobres, que jamás contaron con una vivienda digna y una familia satisfecha, no tenían como construir y poseer física y emocionalmente una vivienda y, mucho menos, un *hogar* de referencias consistentes. Pasó lo mismo con la oligarquía limeña del siglo XIX y XX, pero por razones distintas: aquí existe una domesticidad y un "hogar" consciente e inconscientemente negado por el rol preponderante asumido por una servidumbre que en algunos casos cumplía el rol de amantamiento de los hijos. ¿Dónde y quienes construye en este mundo el epicentro familiar? ¿La esposa pasiva, compasiva o inoperativa? ¿El padre ausente y displicente con las tareas de casa? ¿La servidumbre interesada en construir con intensidad un espacio emocional en reemplazo del perdido? ¿La casona escenográfica de mundos segmentados? Las respuestas son obvias.

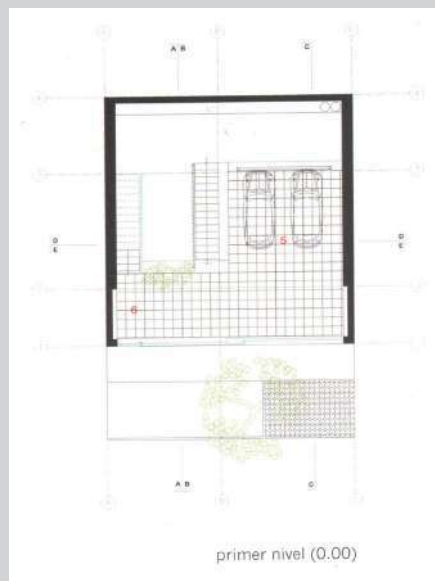
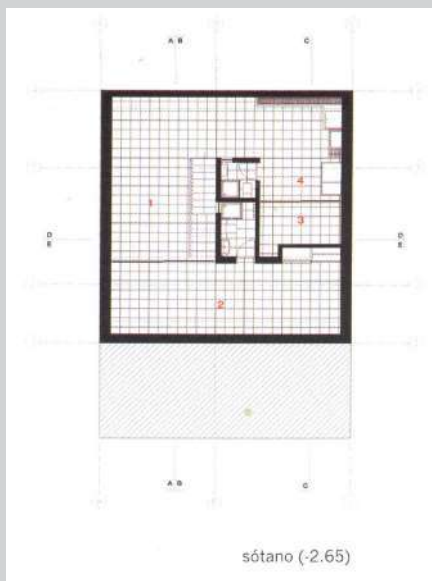
En este caso más allá de las apariencias, la inexistencia de un mundo familiar y una domesticidad consistente tiene que ver con una actor social negado, pero que en la práctica era el soporte esencial de la noción de lo familiar: la servidumbre. Esta particular situación explica porque el mundo de lo doméstico que corresponde a una sociedad en la que los dominios objetivos del mundo de la vivienda y el hogar no han llegado a legitimarse social y culturalmente, se revela bajo la forma de una domesticidad desestructurada y carente de un contenido estable, así como de una noción de confort capaz de comprender esas múltiples "capas" a las que hace referencia la Teoría de la Cebolla del confort doméstico formulada por el mismo Rybczynski.

Como en su anterior encargo, la casa de la playa Bonita (1998) Alexia León recurre en esta vivienda de San Isidro a una reinterpretación del *patio* (¿o es una *cancha* prehispánica figurada?) con el propósito de afirmar una enfática domesticidad, en los mismos

términos de la autonomía con que son configurados la sala, el comedor, la cocina, el dormitorio y otros ambientes. Cada cosa como universo autogenerado. La vivienda no es un espacio fluido y continuo o un *loft* sin fronteras: es un conjunto de fragmentos independientes piso por piso y articulados bajo la noción de una domesticidad identificable en la tradición local.

Lo que trae consigo la casa de Alexia León es que estos atributos en lugar de ser la esencia de una domesticidad real, construyen una domesticidad escenificada, por tanto conflictuada y contradictoria. Si el patio es el origen y epicentro de una domesticidad reconocida, en este caso paradójicamente es el mismo patio iconizado y desprovisto de sus fundamentos estructurales (ser un auténtico epicentro funcional y morfológico), que termina por negar y cuestionar la domesticidad buscada. Probablemente la distancia entre el "patio" del sótano y el área social y la cocina del tercer piso sea más que una distancia física: una auténtica metáfora de una domesticidad ausente y desestructurada. Aquí, el patio epicentro en la casa de playa Bonita, se transforma en espacio desprovisto del sentido de centralidad a partir y en torno del cual se hace la casa. Si en la primera casa el patio aparece más como alusión inevitable, pero más *patio* por su posición. En la casa de San Isidro el patio aparece como tal desde el punto de vista morfológico, pero menos *patio* por carecer del sentido generatriz de domesticidad y construcción morfológica del conjunto de la casa.

Citar el patio como icono tipológico desprovisto de una consistente domesticidad genera el impasse de una arquitectura que recurre a la tradición arquitectónica (tipológica), pero no a la tradición social (cultura doméstica) que implica la conversión del patio en el epicentro que irradia una determinada y consistente domesticidad. Este es un rasgo, como en el caso de Mies van der Rohe y otros representantes de la abstracción neoplasticista y racionalista, que refleja la búsqueda de lo esencial en una tradición genérica, pero no en una domesticidad concreta. No hay duda que en la casa de la calle Alfredo Salazar las relaciones entre tradición y modernidad pasan por una reinterpretación radical de una persistencia histórica, casi hasta su completa disolución tipológica. La tradición aparece en esta vi-



vienda como un gesto escenográfico y fragmentado, mientras que lo esencial se hace espacio moderno racional y abstracto.

Un aspecto de la cultura domestica que llama la atención como fenómeno cultural es la persistencia de cierta tradición al momento de validar la objetividad y subjetividad de los componentes de eso que todos reconocemos como el “confort doméstico”. Cambia todo, pero queda en este ámbito el “gusto” por lo antiguo, lo tradicional y esa calidez familiar que casi siempre se nutre de historia personal y familiar. Es un fenómeno que atraviesa a todos los estratos sociales. Por eso es que el universo domestico del L'Esprit Nouveau de Le Corbusier o las Model Houses de la Bauhaus duró apenas lo suficiente para que la gente eche de menos la domesticidad consistente de un chalet suizo de techos a dos aguas o el típico “confort rural” de las casas de campo. Y no es solo un problema que puede ser reducido a un asunto de decoración de interiores, tal como parece sugerir la casa de Alexia León, bajo la premisa que el tema del contenido domestico de la casa será cubierto —con razón— por los usuarios que son quienes la dotarán de una presencia cultural determinada. Pero aquí se hace referencia a un espacio cuya neutralidad no parece ser tal respecto a otros usos. La casa misma implica consciente o inconscientemente una apuesta por una determinada domesticidad, aún cuando aspire a no enunciarla. No existe casa sin un tipo de domesticidad encarnada.

Este desencuentro entre vivienda y hogar en su capacidad de ser tal, se hace igualmente explícita en ese otro aspecto de la

relaciones entre orden y desorden., espacio controlado y espacio libre, entre espontaneidad y control racional. Lo hogareño no es lo ordenado, dice Witold Rybczynski para sostener que si no todo el mundo viviría en réplicas de aquellas casas estériles e impersonales que pueblan las revistas de arquitectura profesional (p. 29). ¿Puede la gente de verdad vivir sin desorden? La casa de Alexia León apuesta por un *orden* geométrico de una enfática legibilidad y autocontrol: todo está en su sitio, todo está claramente y imperativamente delimitado y funcionarizado: en un sentido límite cada ambiente y función corresponde a un espacio y a un piso diferenciado: la sala es la sala, el comedor es el comedor, la cocina es la cocina, etc. Podría preguntar como Witold Rybczynski ¿Dónde podrán esconder los usuarios el detritus de sus vidas cotidianas?

¿Cómo explicar esta situación? ¿Una forma de fascinación por una racionalidad preestablecida? ¿Temores ocultos a espacios de libertad? Probablemente detrás del excesivo rigor o control geométrico y modular puede revelarse antes que una plena y rotunda seguridad constructiva, las señales de aquello que el Wittgenstein arquitecto creía exorcizar al acometer casi con sobrehumana precisión el diseño y supervisión constructiva de la casa de su hermana Margaret Stonborough en Viena (1926). Hay precisiones necesarias y otras que abrumar. En este caso, la enfática precisión con que Alexia León acomete su obra resulta severa y de una perfección constructiva seguramente intimidante para el propietario, lo que disminuye su capacidad de contribución a aquello que promueve la construc-

ción de una domesticidad afable y natural: la espontaneidad y el “desorden” familiar. Entre rigor y precisión constructiva, la casa de Alexia León opera con la noción bauhausiana de “obra total”. La casa tiene la suficiente contundencia y consistencia visual en todas sus dimensiones espaciales y constructivas, para adjudicarse esta imagen unitaria. Sin embargo, aquí se trata de una “obra total”, pero no de una “experiencia total” que incluye la dimensión en aquel ámbito en que toda construcción se legitima como tal: su uso cotidiano. Además se trata de una obra que agota su propia existencia morfológica en ella misma. No se trata solo de una “obra total”, sino de una historia completa, una obra cerrada y concluida en todos sus fundamentos esenciales. Esta, sin duda, es la versión wagneriana de una modernidad conservadora frente a esa “obra abierta” que Umberto Eco calificaba como la expresión de una modernidad siempre compleja y problemática.

La casa de Alexia León no deja lugar a la intuición, al libre albedrío o a la espontaneidad de lo acabado. Todo está concebido como “producto terminado” con toda la perfección posible. Pero una perfección platónica como la de Mies van der Rohe en relación a su obra. Esto aún cuando esta casa de la calle Alfredo Salazar representa un especie de replanteamiento de la casa de la playa Bonita en su estrecho vínculo con la idea miesiana del “patio” figurado como epicentro generador de una planta central abstracta. Planta hecha de síntesis de un menú con porciones diferenciadas de racionalismo, neoplasticismo, suprematismo y algo de explicable subjetividad expresionista. Nunca el día es más día que cuando aparece la noche.

MUJER Y ARQUITECTURA ¿ARQUITECTURA DE GÉNERO?

Alexia León no es una “arquitecta salvaje” de recusamiento total a la existencia de la propia arquitectura. Todo lo contrario: su obra es una concluyente afirmación del lado más matérico y empírico del ser así concreto de la arquitectura. Por esta condición es que su planteamiento puede hacer notoria las relaciones no sólo entre arquitectura y género (hace tiempo abiertas a la discusión en el terreno de la literatura, el cine o la pintura), sino entre arquitectura de mujeres y esa noción de domesticidad

forjada por las “ingenieras domésticas” americanas del siglo XIX que aspiraban a defender la casa como el “centro de trabajo” exclusivamente femenino. Una especie de feminismo al revés. La casa de Alexia León aspira a poner igualmente en cuestión tanto el tópico de la arquitectura hecha por mujeres, como la idea extendida de la mujer como sinónimo de domesticidad hogareña y familiar.

Un casa diseñada por una mujer supone probablemente un enfoque distinto por no decir complejo en un ámbito donde se cree que la mujer —como diría Witold Rybczynski— entiende mejor de la comodidad doméstica que los hombres. Pero esto es relativo. Podría darse el caso de una vivienda diseñada por una mujer con una noción de comodidad, eficiencia y confort doméstico que solo emprendedoras como Catherine Beecher, Lilian Gilbreth o Christine Frederick pudieron realizar en la Norteamérica del siglo XIX, al fundar una nueva cultura doméstica basada en los requerimientos de la mujer y que tendría enormes repercusiones en los nuevos conceptos y modelos de la vivienda moderna. Pero también puede acontecer el hecho de encontrarse frente a una vivienda concebida por una arquitecta con sentimientos aversivos a la noción de hogar, basado en una domesticidad compleja y traumática. El resultado: probablemente una vivienda con una domesticidad esquiva, frágil, retorcida o contradictoria en sí misma.

Antes de la revolución femenina americana de la vivienda del siglo XIX, esta se concebía desde las necesidades del padre: la vivienda como un lugar de descanso y reposo para el padre productor de la riqueza familiar: un espacio dispuesto en la lógica del poder patriarcal. En cambio, aquella vivienda que surge desde la Norteamérica de la mujer que trabaja en (y para) su vivienda —como dice Witold Rybczynski— deviene más dinámica, de espacios pequeños y mas compacta. Otro concepto de vivienda que se basa en las necesidades de comodidad, eficiencia y confort regulado por el trabajo de la mujer de casa. ¿Qué representa la casa de la calle Alfredo Salazar? ¿Es una casa de una domesticidad impuesta desde la lógica de una sociedad patriarcal? ¿Es una domesticidad concebida desde los fueros de una reivindicación femenina del espacio residencial? ¿Qué significa el “dormitorio de servicio” (sic) como expresión de una

domesticidad premoderna en una casa que supuestamente irradia en su concepción morfológica una domesticidad moderna?

La casa de Alexia León apuesta decididamente por una domesticidad contradictoria que se debate entre una especie de domesticidad antimachista, pero también una domesticidad contraria al manifiesto feminista que buscaba eficiencia y comodidad en el uso del espacio y el equipamiento respectivo. Un dominio intermedio de referencias inconclusas donde la eficiencia de cada espacio se resuelve de modo inversamente proporcional a la eficiencia y comodidad relacional entre todos los ambientes de la casa. La suma de espacios eficientes y cómodos no siempre da como resultado una casa cómoda y eficiente.

Todos están de acuerdo en que la prohibición casi literal de contar con servidumbre en la Holanda del siglo XVII, fue uno de los factores decisivos para la construcción de la vivienda y domesticidad modernas. De aquí surge aquella tradición hecha casa burguesa moderna, profana, privada y familiar. Lo contrario implica la vigencia de formas premodernas y de régimen patrimonial donde la presencia de servidumbre reflejaba el estatus y poder familiar. Domesticidad premoderna, esta última, cuya vigencia extensiva en el Perú dice mucho de la mentalidad contradictoria de quienes hoy se proclaman incluso modernos y liberales sean estos miembros de la nueva neoligarquía limeña o la legión de “nuevos ricos” cosmopolitas y neoliberales. Aquí la arquitectura de Alexia León parece subsumirse en las contradicciones de una pulsión premoderna evidente pese a la expresiva modernidad visual de su envoltura.

Entre las nociones de domesticidad implícitas en la casa holandesa del siglo XVII, el *Hotel* particular parisino y la *cottage* inglesa del siglo XVIII, la casa americana de las “ingenieras domésticas” del siglo XIX, la casa patio colonial americana y el chalet urbano limeño del siglo XX ¿cuál es la noción de domesticidad implícita en la casa que comentamos hoy? ¿Reproduce una vigente? ¿Inventa una nueva? ¿Opta por una domesticidad idealizada? ¿Plantea una “suspensión” deliberada?

Catherine Beecher, una de las precursoras “de abajo” de la arquitectura moderna y la

domesticidad norteamericana, inventa la idea femenina de casa en contraposición a la noción masculina de la misma. Mientras que la casa europea antes del siglo XIX —como ya se señaló— era concebida como territorio del varón: una casa sedentaria, una casa refugio y de descanso luego de la dura jornada de trabajo, la casa americana forjada a partir de la segunda mitad del siglo XIX es una casa concebida desde las necesidades de la mujer: es una casa dinámica, supeditada a los requerimientos del trabajo del hogar y la comodidad requerida para ello. Como nos recuerda Witold Rybczynski, a partir de este momento el *salón* deja a la *cocina* el rol de epicentro y lugar principal de atención de la casa, motivo por el cual la electricidad ingresaría primero por la puerta de ella y no por la “puerta principal” (p. 166).

Lo interesante de la casa de Alexia León es que recusa la idea de una casa con un epicentro que estuviera identificado con alguna preeminencia de género. Por el contrario convierte el espacio vacío horadado del sótano y primer piso en el principal espacio de la casa. Riesgo complicado, porque con este recurso si bien consigue subvertir el problema de la identidad doméstica de la casa (no es ni casa-refugio de descanso, ni casa-centro de trabajo femenino), no ofrece ninguna especificidad ni identidad en tanto este espacio se revela casi como una “tierra de nadie”: ni de la familia, ni de la ciudad, y tampoco se ubica como epicentro familiar privado, sino más bien como difuso espacio público/privado. Se anula en su capacidad de ser espacio de intermediación.

Consciente de estos impasses la casa refleja en su propia redefinición la búsqueda dubitativa de una domesticidad alternativa. Búsqueda infructuosa, pero búsqueda al fin. Lo que aparece aquí como enunciado se convierte inevitablemente en varias preguntas: ¿No será que Alexia León recurre a una domesticidad idealizada a partir de un programa genérico de referencias establecidas por una comitencia en desconcierto? ¿O cuál es el sentido de una arquitectura abstracta que recurre a este tipo de domesticidad, vía la aspiración de hacerse domesticidad “real” y “tradicional” solo por la cita circunstancial a un patio esquivo que podría pasar casi como una cita de compromiso? En este caso lo que parece interesar menos a la propuesta es hacer

de una “narración” coherente entre tipos históricos y usos históricos, que apostar por la coherencia formal y compositiva del conjunto. Aquí las citas a la tradición y una domesticidad real elusiva se subordinan a la lógica de un apreciable rigor compositivo y constructivo. Esto explica porque la casa irradia una domesticidad moderna sin encarnarla como tal. Como ya señalamos: expresa una modernidad arquitectónica con domesticidad premoderna, probablemente tan conservadora como la separación física (acentuada por el vacío del primer piso) entre el sótano (servidumbre y ambiente de trabajo) y la zona “privada-familiar” (sala, comedor y dormitorio) ubicado en los pisos superiores. Mundos interiores de jerarquías traducidas en espacio tangible.

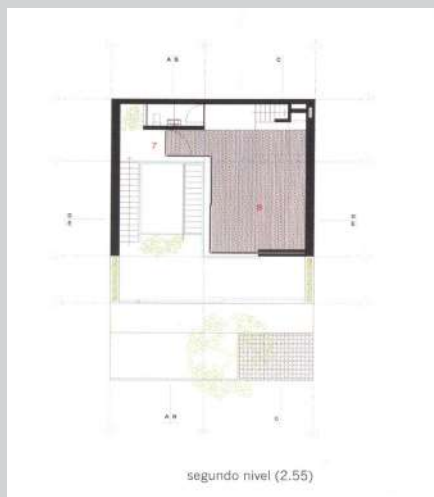
¿Existe una domesticidad peruana así como se habla de una domesticidad norteamericana o italiana? Si la casa de Alexia León se plantea varios cuestionamientos como una especie de arquitectura crítica en el sentido morfológico respecto al entorno preexistente, la casa no consigue revelar ninguna nueva propuesta respecto a una domesticidad crítica y alternativa. No hay nada nuevo en este caso, sino por el contrario: varios gestos de un extraño conservadurismo desde el punto de vista arquitectónico y doméstico. La marcada autoidentificación de cada ambiente, tan explícita como su acotamiento por cada piso, es casi una apuesta premoderna respecto a las nociones de espacio continuo y fluido de la vivienda moderna. Rigidez espacio-funcional con fluidez espacial exterior. Una doble actitud que no encuentra puntos de contacto en un solo espacio compartido, salvo la interfase del primer piso que articula/separa la casa en dos universos distintos: la zona de servicios (en el sótano) y la zona privada familiar (en los pisos superiores).

Alexia León apuesta en esta casa por la ética y estética de raíz corbusiana y moderna respecto a la presencia y funcionamiento de la tecnología doméstica: guarecerla para resaltar la limpieza de las superficies. La casa aspira a fijar un estilo para subordinar bajo su mandato el conjunto y sus componentes. En este sentido la casa de la calle Alfredo Salazar registra las mismas contradicciones y omisiones por las cuales Witold Rybczynski señala una verdad a todas luces compartida: que las casas corbusianas y sus epígonos neoracionalistas como Richard

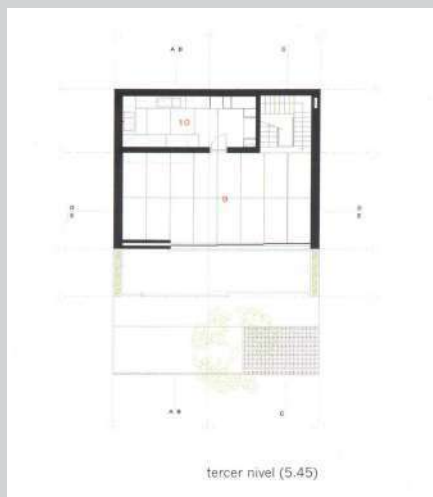
Meier “era menos adelantadas que la de las ingenieras domesticas americanas” (p. 197). La casa de Alexia León posee un indiscutible valor estético, así como niveles de confort doméstico individualizados por ambientes. Pero ¿es eficiente? ¿es cómoda en todos sus usos? Probablemente estas implacables ingenieras tengan respecto a este aspecto algo más que una enfática recusación. Habrían expresado que la proyectista no comprende —citando a Rybczynski— que la aparición de la tecnología y la gestión doméstica para lograr una casa cómoda y eficiente reubica al estilo arquitectónico en un lugar subordinado.

De algún modo siguiendo la predica moderna radical, la casa de Alexia aspira a representar un cuestionamiento de la idea misma de domesticidad y sus principales exigencias: la comodidad, el confort, la eficiencia y el lujo expresado en profusa decoración. Pero la casa tiene los mismo impasses de esa “vivienda moderna” que se alzó contra el ornamento, los estilos de la época y una domesticidad y confortabilidad burguesa, para proponer algo que no pudo resolver, ni el minimalismo radical de los 70: forjar un estilo contra los estilos, hacerse de ornamentos sin delito o fomentar un contenedor pretenciosamente neutral y sin “contenido” preestablecido.

La casa de Alexia León parecería aspirar a una decoración sin estridencias ni ornamentos. Está hecha de ello y para ello. El problema es que a estas alturas la decoración minimal no solo que ha dejado de tener ese cierto tono alternativo que pudo alcanzar en los setenta, sino que se ha convertido en una moda paradójicamente redundante (si el *vacío* puede serlo) y llena de impostura que lo único que hará será reafirmar el lado reiterativo y escenográfico de la casa. Sin embargo, hay en la casa un cierto afán por dotarse de esa especie de “austeridad conspicua” tan cara e ilusiva como el sueño de alcanzar alguna forma de singularidad evitando lo familiar: lujo refinado bajo el formato de sencillez estudiada. Tal vez la cocina sea el mejor testimonio de este encuadre, ya que ella refleja el impasse registrado en la casa entre sencillez, comodidad y eficiencia. La cocina tiene apariencia de oficina bancaria (todo en su sitio, encerrado y guardado, escondido en muebles ingeniosamente concebidos y diseñados) como todas las cocinas supedi-



segundo nivel (2.55)



tercer nivel (5.45)

tadas a un canon moderno y minimalista. Pero una cocina no es una oficina de banco emprendedor con aires de espacio globalizado. Una cocina es siempre un taller de cuya calidez puede depender cierta domesticidad confortable.

Entre un cierto pero poco convincente moralismo a lo Adolf Loos y una aspiración por dotarse de una patina de cultura domestica local, la casa de Alexia León encarna una domesticidad idealizada sin subjetivación enfática de una potencial nueva domesticidad. Esto no es bueno ni malo en sí mismo: es la afirmación de una aparente neutralidad pero que en esencia lleva impregnado hasta el último milímetro cuadrado la personalidad y visión particular de su proyectista. En esto, la casa es —para decirlo en términos de Gustav Gili— una “casa intrusa” con pocas posibilidades de personalización, que no sea sino el espacio que queda a la decoración interior. Algo así como si los cuerpos (recuérdese la noción vitruviana y corbusiana de la casa como cuerpo de mundos internos y externos) solo pudieran ser acicaladas desde y solo para el interior.

Os obvio que la casa de Alexia León ha sido construida como casa para lucirse primero como tal y, después, espacio para el habitar. El alegato principal de Martín Heidegger formulado en su conocida conferencia de Darmstadt de 1951, es que el edificar no tiene como fin construir moradas, sino el de habitar. Y que el edificar, como habitar, sobre todo en caso de las viviendas, implica un edificar que “cuida de”. ¿La casa de la calle Alfredo Salazar aparece para cuidar a otros o cuidarse a sí misma? Pregunta esen-

cial que la casa consigue revelar con explícita preocupación.

La necesidad de crear el universo doméstico ideal aparece aquí antes que una necesidad vital, una exigencia racional de formar un orden preestablecido. El universo de la casa se encuentra demasiado personalizado tanto que probablemente no sea tan fácil instaurar otro proceso de recreación antrópica que no implique una desestructuración de la casa misma. Una privatización personalizada de la casa no significa la personalización del habitar de la casa misma independientemente si se trata de una casa individual o colectiva. Impasse de difícil resolución: como sostiene Anatxu Zabaleascoa “todas las casas son, por lo menos al principio, las casas del arquitecto” (2000). Y, en este caso en particular, mucho más aun toda vez que la autora consigue establecer con sus obras una relación vital, casi con la misma aprehensión de una madre que se niega a la partida del hijo. Relación compleja y comprensible no tan habitual en el medio peruano.

“Nosotros no habitamos por haber edificado —sostiene Heidegger—, sino que edificamos y hemos edificado en la medida en que habitamos, es decir, en la medida en que somos los que habitan”. ¿Cómo funciona esta constatación en el caso de la vivienda proyectada por Alexia León? ¿Es la casa un espacio de transferencia por imposición o decantación de modos de habitar distintos? ¿Implica la búsqueda de un morar neutral que en esencia es un imposible humano? ¿La casa refleja el habitar de una familia que edifica su propia morada a través de un arquitecto con un habitar particular?

CASA HABITADA. CASA HABITUADA

La casa proyectada por Alexia León encarna, en todos sus atributos e impasses señalados, no sólo aquellos valores y disvalores de la arquitectura residencial moderna y su reinterpretación posmoderna, sino también aquellas dimensiones que aluden a lo esencial de los procesos de proyectar, construir o habitar. Dimensiones que los arquitectos suelen olvidar con la misma frecuencia con que reciben los encargos.

Los temas de la domesticidad fragmentada, el desencuentro entre autonomía del proyecto y la casa “para otro”, o los problemas de la distancia cultural entre universalidad, contexto preexistente y usuario particular, entre otras cuestiones medulares del diseño contemporáneo, aparecen también como cuestión en debate en la arquitectura de Alexia León. Y, se constituyen, como preguntas que también aluden en el fondo a aquellas cuestiones que Martín Heidegger (1889-1976) planteaba en *Bauen, Wohnen y Denken* (1951) como problemas centrales en la vivienda contemporánea: el sentido del *construir* y el *habitar*, así como la distancia casi infranqueable entre vivienda planificada (o bien diseñada) que se imponen al vivir cotidiano y los hábitos, deseos o la plena satisfacción de aquella domesticidad real de los seres humanos.

Heidegger establece una distinción entre ocupar un espacio y habitar, que es la distinción que puede existir entre usar un espacio cualquiera (oficina, fábrica o centro comercial) y el acto de *habitar*, que es un acto de ocupar una vivienda que se ofrece como un espacio dotado de atributos especiales. Se puede usar todos los espacios e incluso ciertas viviendas, pero solo en algunas de estas se puede *habitar*. Para el autor de *Sein und Zeit* (Ser y tiempo, 1927) el gran desencuentro entre la vivienda moderna y la satisfacción plena de los seres humanos se origina en la distinción y separación establecida entre el construir y el habitar, entre el fin y los medios. Su afirmación es concluyente: “...edificar no es sólo medio y vía para morar, por cuanto el edificar es ya en sí mismo, habitar” (1951/2001). Aquí construir, habitar, ser y estar aparecen como una sola dimensión existencial. Los hombres somos y estamos porque habitamos y habitamos porque somos y estamos: “El hombre —como dice Heidegger— es en tanto habita”. Y habitar

no sólo significa un comportamiento, sino por sus vínculos lingüísticos, está asociado a palabras que significan una serie de dimensiones asociadas a la tierra, el apego, al permanecer, al detenerse, al estar satisfecho, reposar en paz para la paz, protegido contra daño y amenaza, el abrigo, al resguardar y velar con esmero, al cultivar y cosechar frutos. Una casa tiene que resguardar algo conservando ese algo en su autentica esencia siendo libre. “El rasgo fundamental del habitar —sostiene Heidegger— es este cuidar (custodiar, velar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión.” Además implica un proteger autentico cuando por anticipado se deja ser a algo en su esencia.

¿Cómo se origina el distanciamiento entre arquitectos y habitantes, entre arquitectura y sociedad? ¿Los arquitectos y sus viviendas no se merecen los usuarios que tienen? ¿O los usuarios no se merece la arquitectura que se le ofrece a diario? Heidegger, cuya conferencia de Darmstadt tenía como propósito enunciar nuevas ideas y caminos en la construcción alemana de viviendas tras la segunda guerra mundial, sostiene que la crisis de ideas y soluciones adecuadas proviene de la separación entre la edificación como “cuidar de” (*collere, cultura*) y la edificación como creación de construcciones (*aedificare*). Cuando el diseño sugiere más un interés de construir un artefacto celebratorio antes que edificar algo para “cuidar de”, entonces la oposición entre construir y morar se hace evidente. Y este es uno de los impasses centrales que la casa de Alexia León no consigue superar tanto por el imperativo autoimpuesto de coherencia personal con una obra particular, cuanto por el visible control ejercido por todos los componentes de la obra. Esto explica porque la noción del habitar adquiere en este caso un sentido más figurado que real, solo equivalente al esfuerzo de “iconización” (casi hasta su completa banalización) de uno de los espacios mas emblemáticos de la domesticidad establecida en el imaginario ibero-latino-americano: el patio. Aquí el patio de la casa —como se ha expresado— no solo ha sido recludo al sótano abierto, sino que no constituye ningún epicentro protegido e íntimo de la vida domestica generada en su contacto directo con los espacios que gobiernan la domesticidad real: la sala, el comedor y los dormitorios. La no prolongación de la escalera interna del área privada

de la casa —que hubiera podido conectar directamente estos espacios con el patio— tal vez sea la señal que confirme esta ruptura evidente entre un dominio y otro, entre el patio ausente y el patio figurado. En este caso se accede al patio por una interfase pública de una escalera abierta y autocelebrada. El patio no es el epicentro en sí para ser patio, sino un destino circunstancial.

¿Cómo es el construir desde la esencia del habitar? ¿O Cómo es el construir desde la esencia del construir? ¿Alexia León diseña la vivienda desde la esencia del construir o desde la esencia del habitar?

La casa refleja de manera expresiva el sentido de un artefacto diseñado y construido desde los dominios ideológicos y prácticos del construir, más no del habitar heideggeriano. De ahí su profundas contradicciones e impasses de resolución coherente. El habitar aparece en este caso como un medio y como un fin. Y este es un rasgo que se acentúa cuando se empieza a develar las nociones de *espacio* y *lugar* implícitas en la casa. La casa de San Isidro es la frontera que preanuncia un espacio y un lugar como mundos al revés. El lugar en este caso no se encuentra como dominio transformado e impregnado de subjetivación concreta, mientras que el espacio se nutre de manera vital de la impronta personal de su demiurgo. No hay lugar habitado y habitado, sino espacio sobreactuado significativo y redundancia tipológica.

Cuando ninguna de estas nociones (espacio, lugar y habitar) están en la base del actor de pensar, proyectar y construir entonces se hace inevitable la artificialización de la arquitectura y el empobrecimiento del acto del morar como acto creativo, protector, fructífero y dotado de aquel “confort” que solo una auténtica domesticidad natural (y habitual) puede forjar.

¿Cuánto de esto refleja la casa de la calle Alfredo Salazar?: He ahí un auténtico dilema que he querido dilucidar. Lo que si resulta perceptible es que en la casa el espacio/lugar no opera con las preocupaciones de legitimar una determinada domesticidad, sino se encuentra más interesada en separar las esferas de lo interior y lo exterior, de lo visible y lo guarecido como ámbitos de mediación espacial, y no como mediación doméstica entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo colectivo, entre la vivienda y

la ciudad. Como dice Heidegger “la esencia del construir es el dejar habitar”.

Se ha criticado y con razón el inocultable sentimiento ruralista de apego a la tierra que está en la base de la visión de Heidegger sobre el construir y el habitar. La casa de Alexia León se encuentra ciertamente lejos de este ruralismo atávico. Aparece como una particular forma de subversión de este sentido heideggeriano de concebir la casa como una forma de arraigo con la tierra. En la casa de la calle Alfredo Salazar la vida doméstica empieza literalmente desde y en el “aire” (el sótano y la biblioteca ocupan el sótano). Tal vez en este caso la pulsión esté más cerca de algo que Alexia León intenta plasmar: la necesidad de hacer que la casa “vuele” y “flote”, literalmente. Gesto que no hace sino recordarnos —a través Ícaro y Dédalo, el primer arquitecto mítico— el sentido mitológico de este propósito: que el objetivo de todo constructor no es servir a la ley de la gravedad, sino vencerla conquistando la dimensión de lo vertical. Pero en este caso solo eso: un homenaje de referencias estrictamente formales.

Aun siendo una casa cuyo sentido compositivo queda supeditado a los principios de un diseño anclado en un racionalismo de continuidad previsible, hay en la casa de Alexia León un gesto deconstrutor al momento de fijar los fragmentos con los que se debía “armarse” luego la casa. Como en el caso de Heidegger, y Jacques Derrida después, para quien su deconstrucción lingüística supone una vuelta a los orígenes, en el de Alexia León existe similar intento al recurrir al *patio* como el origen histórico de la típica casa-patio, una de las casas madres del universo residencial humano. El problema es que este gesto deconstrutor no consigue definir un auténtico retorno los orígenes, sino apenas a un hipertexto de patio que renuncia al develamiento de una esencia capaz de redundar una nueva realidad. Entre sedentarismo y nomadismo, la casa no consigue revelar las claves ni de una y otra posibilidad. Fusión que aparece como confusión, pero deconstrucción al fin.

Pero el gesto deconstrutor de la casa no parece reducirse solo al sentido del patio y la acumulación de fragmentos como ejercicio de retorno a los orígenes. Existe un corte profundo, no digamos fenoménico, en la caja muraria de la casa que es el vacío crea-

do en el primer piso como interfase entre la zona familiar privada y la zona de “servicios”, por así decirlo. En este detalle hay un elemento de notación compleja que puede sugerir varias lecturas. Por un lado, una explícita vocación de separar las “partes” de una casa en función del uso asignado a cada una de ellas. También, podría interpretarse como un vacío horadado del cubo matriz solo por razones compositivas para enfatizar la contundencia formal del volumen principal: pero no hay composición ingenua. Y, finalmente, como un espacio-pausa que acentúa el carácter fragmentado y acumulativo de un ritmo leído en vertical por el cual se desvela un gesto deconstrutor del universo residencial. Hay algo de *ciudad collage* (en este caso, *edificio collage*) en los términos del formalismo analítico postulado Colin Rowe. Pero mucho más de la postura deconstructiva de un Peter Eisenman inherente en sus experimentos conceptuales con casas unifamiliares, empezando con la casa Esherick (1965). Pero, desde luego, no en el extremo que supone su casa X (1976) en tanto deconstrucción radical de la casa Dom-ino de Le Corbusier. Gesto parricida, que supone más identificación que distancia con el maestro, un gesto más teatral que esencial, como el no cuestionamiento de la domesticidad familiar moderna. La casa de Alexia León ensaya con el mencionado interregno espacial (que es inflexión-concavidad-pliegue) un gesto de deconstrucción en ciernes, pero con la suficiente intuición (¿o timidez?) para dejarlo ahí donde empezó: a revelarse con tal autonomía y un cierto aire a la típica espacialidad del Rem Koolhaas de las Zwei Villen Patios (1984-1988) y la Villa Dall' Ava (1985-1991).

En esta voluntad de hacer evidente los distintos cuerpos que componen la casa a través de un cierto efecto de ensamblaje, si bien no se adopta la estrategia formal de un racionalismo extremo, hay un gesto de funcionalismo nominal (cada ambiente contiene de manera genérica a funciones igualmente genéricas) con resultados inesperados: es una casa que aspira a irradiar una completa autonomía como forma, pero con una arquitectura resuelta bajo un imperativo funcional tan extremo como la asignación de funciones individuales por cada ambiente. Aquí el concepto de fluidez espacial y formal entra en colisión con el principio esencial del proyecto moderno: que las funciones no pueden ser delimita-

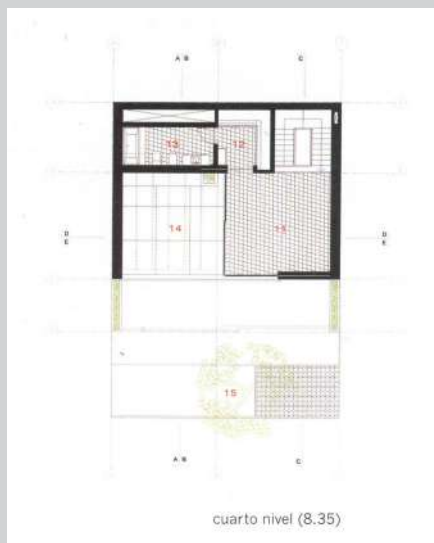
das y “encerradas” de manera definitiva y estática, tal como acontece en la casa. Movimiento contra el movimiento: he ahí la señal de una lógica racional-funcionalista que en este caso no pasa por una deliberada subversión conceptual del efecto de contradicción, sino más bien por una aun comprensible inseguridad respecto a la resolución de este tema

ARQUITECTURA DEL IMPERIO DE LA RAZÓN Y/O LOS SENTIDOS

Alexia León sigue el camino inverso del Wittgenstein arquitecto: mientras el abandona el ideal de la casa perfecta de 1926 (la casa sin ornamento de su hermana) para retornar a su primigenia casa-hogar diseñada por el en Skjolden (Noruega, 1914), ella deja su casa autocentrada de la playa Bonita, para construir una casa-ciudad compleja con aspiraciones de hogar urbano. Mientras en uno este autoexilio racional supone un enfático desencanto con el mundo inmediato, en el caso de Alexia León este tránsito implica un recorrido aún dubitativo: aquí la búsqueda del hogar resulta fallido por la ausencia de una noción clara y contundente del *habitar* heideggeriano. Sin habitar no hay construcción. Pero existe entre ambos gestos un punto de contacto: una apuesta obsesiva por el absoluto control racional del artefacto construido, en todos sus más mínimos detalles.

La casa como reflexión personal: he ahí uno de las cualidades encarnadas por la obra de Alexia León. Del mismo modo que Wittgenstein sostenía que la arquitectura, como la filosofía, debía ser “una labor aplicada a uno mismo”, la arquitectura de Alexia León implica una apuesta intelectual que interroga el propio trabajo de su gestora. Sin embargo, esta capacidad de la arquitectura debía ser mediada por aquella relación esencial —como sostiene el autor del *Tractatus logico-philosophicus*— entre el “decir y mostrar”. (*sagen und zeigen*).

En este caso la vivienda de Alexia León quiere decir mucho, no obstante una composición de formas simples y materiales puros. Aquí decir y mostrar no aparecen como realidades complementarias. Seguramente a pesar de la autora se muestra más de lo que realmente dice. Prefigura lo no prefigurable: algo que el propio Wittgenstein quería evitar como filósofo y arquitecto. “Mi ideal —decía Wittgenstein en su



cuarto nivel (8.35)



corte C-C

Vermischte Bemerkungen de 1929— es cierta frialdad. Un templo que sirva a las pasiones como entorno, sin interferir en ellas” (cita por Fabian Goppelsröder, 2006).

El problema es que esta frialdad y distancia solo es posible tras la conversión de pasiones concretas en pasiones relativas, de una domesticidad estándar en una concreta y humanamente real. Los *containers* neutros sabemos donde terminan cuando se hacen arquitecturas. Heidegger contra Wittgenstein: es la diferencia entre el construir sin habitar y el construir como habitar. Aquí el esfuerzo de Alexia León de fomentar la claridad espacial —a través de líneas y volúmenes puros, sin adornos, con mármol liso que enfatizan el sentido de lo artificial—, supone para la casa el intento por afirmar una presencia atemporal. La casa se hace casi como si estuviera deliberadamente fuera de lugar pero con la inculcable aspiración de depender de un código cultural y un contexto específico. Esta es la decisiva función que la casa termina adjudicándole al imponente árbol de la calle que se ubica en la parte delantera de la casa. Curioso gesto, porque se trata de un usufructo conciente desde las fronteras de un universo artificial concebido como un espacio deliberadamente “desértico”.

Pretender ser una máquina formal, constructiva y técnica bien hecha y aspirar a que no funcione como una máquina (noción distinta a la consigna corbusiana), es un problema que no han encontrado en esta casa una solución adecuada. La razón: la casa y las funciones respectivas han sido acotadas y reducidas bajo la misma lógica de control racional, tanto que cualquier “ampliación” o modificación espontánea de ella no se encuentra en la naturaleza

misma del ser así concreto de la casa. Es una máquina, debe funcionar como una máquina, pero no es una “máquina para vivir”. Ni el mismo Le Corbusier pudo resolver este impasse ontológico provocado por un racionalismo maquinista extremo con el que Alexia León parecería establecer alguna forma inconsciente de empatía. La casa se encuentra en la antípoda de cualquier posibilidad de disolución formal, espacial y funcional. Una arquitectura que pueda albergar incluso los signos de una no-arquitectura, es algo que está lejos de una puesta que ha optado —como en este caso y respecto al problema de las relaciones forma/función— por la seguridad de lo conocido, antes que por el inesperado camino de una experimentación radical. En este sentido y por la serie de impasses citados, la casa de Alexia León se revela como legible y sencilla, pero esta dotada de complejidad y cierta redundancia tipológica y formal que refuerzan la idea de un edificio convertido en un fin en sí mismo. Una casa en sí y para sí. Una casa para los sentidos del imperio de la razón

DE LA CASA-COBIJO A LA CASA-CIUDAD: ENTRE ABSTRACCIÓN REAL Y SUBJETIVA.

La casa de Alexia León, es una especie de estación circunstancial en un aún pequeño viaje personal. Sin embargo, el tránsito de la casa-cobijo de la playa a la casa-ciudad de San Isidro, aspira a recorrer con cierto control intelectual la misma ruta —salvando las distancias— de otros “viajes” que inventaron lo nuevo como el de Le Corbusier a través de su *Maison Citrohan* en todas sus cuatro versiones desde la de 1920 a la de 1927. O el viaje en segunda edición de

un primer Peter Eisenman y sus múltiples transformaciones del cubo-casa desde la versión I a la X. Viajes iniciáticos, pero esenciales en la decodificación de un lenguaje legible y replicable.

Pese a que las dos casas de Alexia León enuncian una coherencia esencial en el lenguaje formal, hay en las dos casas elementos que las hacen distintas pero pertenecientes a una misma voluntad personal. Sin embargo, se trata de un viaje contradictorio en relación con sus referentes inmediatos. Mientras que en el proceso de hacerse de nuevos problemas de concepto y diseño está más cerca del sentido que irradia la indagación corbusiana, en lo que atañe al vocabulario formal y del detalle constructivo adoptado está más cerca de Eisenman y sus primeras casas de la serie del cubo y del Richard Meier de la casa Saltzman (1967) y su manierismo blanco, entre otras búsquedas dirigidas a reinterpretar las fuentes originarias de la primera arquitectura del Movimiento Moderno.

El paso de la Maison Citröhan 1920 a la versión de 1927 implica en sí mismo una profunda reflexión intelectual que concluiría con sus famosos cinco principios. Es el tránsito de la compacidad a la ligereza y los *pilotis*, del espacio nominal a la planta libre y la ventana corrida, del espacio controlado a uno más dinámico y abierto; en otras palabras: es el proceso de una sistemática reducción de la arquitectura en sus dimensiones esenciales. A su modo la casa de Alexia León —respeto a la casa de la playa— representa el paso de la compacidad autogenerada al espacio abierto y fluido, de un universo formal autocentrado a uno que representa múltiples interdependencias interior/exterior. En suma: es el tránsito de una vivienda-horizontal, a una vivienda-vertical, de una casa-cobijo a una casa-ciudad, de una casa endogámica a una casa exogámica, de una casa-abstracta a una casa de referentes culturales.

Alexia León se nutre de los procedimientos y recursos lingüísticos provenientes de la abstracción arquitectónica, antes que la figuración o mimesis naturalista. Es una identificación intelectual y estética. Cubismo y neoplasticismo, siendo aún caminos con divergencias apreciables, concurren en el diseño de Alexia León como estrategias relativamente conscientes de reducción y con-

trol formal-espacial de la casa. La base del menú: un *orden* geométrico preestablecido, una trama modular irreductible, así como un repertorio de formas plásticas absolutas, espacialidad de desplazamientos (constante fluctuación arriba/abajo y costados) y una percepción cinemática del conjunto (varios pisos e interconexión continua/discontinua); además de aquellos interregnos, silencios y ritmo fragmentado donde el lleno se diluye en un vacío esencial para hacer evidente a su plenitud esos tres elementos que László Moholy-Nagy considera como esenciales del vocabulario abstracto: las superficies, el volumen y el espacio. Nada más que eso: “escultura” abstracta atemporal con minimalismo real y ontológico: inconsciente arquitectónico de una tradición de la que la arquitectura de Alexia León se siente tributaria en lo esencial. Su sujeción imaginaria al “cubo matriz” es uno de los pocos factores que la distancian de ese “anticubismo” neoplasticista que quedaría perfectamente expresado en la casa Schröeder de Gerrit Rietveld (1924) y el pabellón de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe.

Superficies perfectamente planas, volumen despegado del suelo por un sistema de estructural de losas dobles encasetonadas y vigas postensadas, que no sólo lo hacen “volar” sobre el vacío del primer piso, sino que también contribuye a reforzar la imagen de plantas libres y con ventanas corridas. La escalera de un solo tramo del primer al segundo piso, acogida por el volumen principal; así como la terraza-jardín en el cuarto piso y su techo calado, contribuyen a reforzar un lenguaje de arquitectura objetiva y belleza abstracta en el sentido corbusiano y sus reinterpretaciones posmodernas. Hay un indiscutible sentido de equilibrio proporcional y elegancia formal en el marco de un volumen que no renuncia a una cierta monumentalidad, lo que contribuye —en otro plano de referencias— a crear señas de ambivalencia denotativa/connotativa entre ser y representar o una vivienda unifamiliar, o un edificio “multifamiliar” de departamentos, o un edificio institucional de oficinas. Esto se explica no sólo por la contundencia de los ejercicios de abstracción y reducción funcional de los espacios, sino por la deliberada relativización de la oposición forma/función.

Es evidente que Alexia León convierte la fachada de la casa en un motivo de frui-

ción racional. Todos los elementos de su repertorio aparecen aquí puestos bajo un concepto de rigor compositivo y disciplina geométrica. Hay en esto una especie de inocultable hedonismo formal y constructivo que está más allá del uso perceptible de los trazos reguladores del proyecto. Con ello el ritual sacralizador de los elementos racionalistas del lenguaje alcanza su principal objetivo: ser una arquitectura que hable de ella misma: un gesto metalingüístico tan caro a toda la arquitectura del manierismo a lo Meier y otros epígonos del género. Algo que aparece de manera más enfática en su casa de playa Bonita.

La casa de Alexia León se concibe en el fondo y más allá de depuraciones contemporáneas, bajo las premisas de una ética y estética racionalista. No sólo está presente el énfasis en la idea de control dimensional, resolución modular y sujeción tecnológica, sino también aquello que resulta central a la noción racional de ciudad y arquitectura en lo que atañe al control funcional de la misma: el *zoning* como sectorización de las cuatro funciones básicas registradas por la Carta de Atenas. Solo que en este caso, la vivienda de Alexia León funciona como una auténtica metáfora de esta ciudad. Hay un *zoning* como mandato que se materializa en la presencia de espacios-funciones físicamente diferenciados por pisos cual barrios o sectores funcionalmente separados en la ciudad. El imperativo de un terreno pequeño y una casi inevitable construcción en altura, no tiene porque implicar un inevitable *zoning* doméstico. La fluidez y dinamismo espacial del exterior no se revela a un interior resuelto con visible rigidez espacial y funcional. Ante la evidencia de este impasse irresuelto, la casa opta por uno de los caminos posibles: en este caso, el del aminorar (¿o encubrir?) el peso de la sectorización y diversidad funcional-espacial vía la unificación cromática y tectónica. Lo otro habría sido convertir esta fragmentación y diversidad en motivo de construcción y expresión formal. Alternativa, esta última, lejos de ese cierto clasicismo conservador que fundamenta la noción de unidad en la autora del proyecto.

Sin embargo, no obstante esta afirmación de unidad, la casa con su *zoning* evidente y los fragmentos individualizados horizontalmente piso a piso, registra desde el punto de vista de la lógica de articulación una especie

de edificio collage que puede evocar en su escala aquellos principios de la *ciudad collage* de Colin Rowe. Ciertamente, no es un edificio collage de fragmentos radicalmente distintos desde el punto de vista temporal y morfológico; sin embargo, cada pieza se hace de formatos y domesticidades distintas, complementarias y contradictorias, atenuadas solo por el blanco unificador.

La casa quiere proponer una relación privado/público aparentemente sin obstáculos visuales. La piel de vidrio en la fachada resulta más extensiva que la muraria, tanto que es el principal factor que le otorga a la casa apreciable ligereza y el efecto de difuminación de los límites y bordes. Junto a esto hay sin duda una inocultable voluntad de buscar transparencia doméstica y urbana. ¿Se trata de la “nueva transparencia” de la última arquitectura globalizada? ¿Es una transparencia literal o cultural? ¿Es transparencia real o ilusiva? Ambas cosas. Hay una transparencia inherente al vidrio, pero también hay una transparencia fenomenológica cuyos límites serán siempre de pronóstico reservado.

La casa de Alexia León irradia —y se esmera en hacerlo evidente— esa especie de programa máximo del minimalismo artístico: superficies puras, simplicidad, desmaterialización espacial, atmósfera aséptica y ese “vacío hipnótico” del que habla José María Montaner. Pero en este caso el espíritu minimalista, que viene empaquetado en el cubo matriz abstracto sin “ilusión ni alusión”, para emplear la frase del artista norteamericano Donald Judd (1928-1994), se despoja de todo radicalismo en la proporción medida del manierismo presente en el “llenado” cultural de muchos de los ambientes. Es ese “minimalismo conspicuo” al que hace referencia Witold Rybszynski. Solo explicable por el dilema —que no solo alude a los propietarios, sino al propio arquitecto— entre poder económico y la imposibilidad de hacerlo estridente a través de la exaltación minimalista del vacío, a menos que se trata de alguien con auténtica vocación por la austeridad y sencillez no obstante la fortuna de por medio. Esto es un imposible cultural y práctico en un medio como el peruano de sensibilidades barrocas y nuevos ricos con sed de figuración social, a menos que el minimalismo aparezca aquí —como acontece de manera extendida— como pura y patética escenifi-

cación. Sin duda, en este sentido, la casa de playa Bonita aparece con una simplicidad y economía de recursos más “natural”, que la casa de San Isidro posiblemente más presionada por el dilema aludido.

Hay en la arquitectura de Alexia León algo de la ética y estética miesiana. En ambos casos la búsqueda de la verdad queda, como en Heidegger, en la esencia del diseño. Pero aquí la verdad aparece —como sostiene Fernando Casqueiro al intentar establecer las relaciones entre Heidegger y Mies van der Rohe— en su doble acepción: como “máxima verdad constructiva en su simplificación o desocultamiento irreductible y máxima verdad social o de uso” en su propósito de contener la mayor posibilidad de usos (pp. 71-88).

¿Cuál es la verdad que busca Alexia León? Es una verdad concesiva, por lo tanto elusiva, entre todas las posibilidades (más formales que ontológicas) del menos es más miesiano y la verdad tipológica de una historia citada con elocuencia pero paradójicamente recusada en su esencia.

CASA BLANCA VERSUS CASA VERDE

La asunción del cubo como el artificio matriz de la casa tal vez se explique por la necesidad de desplegar no solo una determinada racionalidad geométrica, sino también una enfática artificialidad cuya veracidad y lucimiento dependen de una drástica oposición a la única señal de naturaleza viva que tiene enfrente: el árbol de marras. Aquí la casa no se dispone como un acto de homenaje decoroso y proactivo (que ofrece más “parientes” al árbol solitario), sino más bien como un aprovechado artificio que está para vivir del árbol; una especie de “antropófago” de plantas que vive literalmente de la sombra y presencia de un árbol público que se conserva con los impuestos de todos los ciudadanos del distrito. La casa intenta hacerse en medio de cierta monumentalidad, de un elusivo respeto al contexto (el árbol) a través de una refinada pero elusiva serenidad. Pero en el fondo, esta relación con el árbol resulta reveladora de una visible ideología antiecológica de la casa. Este rasgo es su defecto más notorio.

La casa de Alexia León no registra ninguna puesta de aquello que hoy constituye el universo de la construcción biológica o la ecoarquitectura. No apuesta por ninguna forma de energía alternativa, ni recurre al

uso del hoy amplio catálogo de materiales amigables al ambiente, como tampoco se plantea el funcionamiento de algunas formas alternativas de reciclaje doméstico de aguas grises y desperdicios. Todo lo contrario. La casa se precia de su condición de artificio acabado desprovisto de alguna forma de naturaleza-natural. Basta imaginarse un cuadro no imposible en el futuro: la casa desprovista del árbol público hecho parte. En realidad la casa debería ser vista sin este componente exterior, para valorarla en su exacto sentido y su nivel de aporte a la sostenibilidad del biotopo urbano del que forma parte. De una u otra forma la casa está hecha de la persistencia antiecológica que supone esa noción vitruviana de que la mejor arquitectura es aquella que no puede evocar a ninguna evidencia del incierto mundo de la naturaleza. Artificio puro.

La ausencia de una sensibilidad ecológica de la casa es la misma a la mayoría de los grandes maestros del Movimiento Moderno y los epígonos de la nueva racionalidad. No podía ser de otro modo si todos seguían deslumbrados por imágenes tan sugestivas como trágicas (desde el punto de vista de una ética ecológica) como aquella escrita por László Moholy-Nagy, tan vigente para la casa comentada como la explícita “apropiación” del árbol público por parte de la misma.

“Una casa blanca —como sostenía el autor de *La nueva visión*— con grandes ventanales de vidrio, rodeada de árboles, se hace casi transparente cuando el sol la ilumina. Los muros blancos actúan como pantallas de proyección en las cuales las sombras multiplican los árboles, y los vidrios de las ventanas actúan como espejos, reflejándolos. El resultado es una perfecta transparencia; la casa se convierte en parte de la naturaleza”. Pura ilusión óptica.

PUERTA DE SALIDA

Probablemente haya una “arquitecta salvaje” en Alexia León que se esconde (o se justifica) bajo la contundencia de una implacable racionalidad y la búsqueda de una arquitectura controlada, acabada y endogámica. Es un camino posible para exorcizar los demonios a los que hace referencia Fernando de Szyszlo. Si fuera así su arquitectura no protege nada, sino que huye de sí misma.

Sin embargo y más allá de esta humana constatación, el merito importante de la casa es introducir una tipología y formato de vivienda identificado con una dimensión casi colectiva en medio de una urbanización que hasta hace poco era el reino del chalet neorromántico limeño. Hay en este gesto un acto de transgresión tipológica y morfológica indiscutible. ¿Quién gana: la casa, la ciudad o ambas? Pregunta complicada, pero que en esencia sirve para constatar que en este esfuerzo por establecer una nueva dialéctica entre ciudad y vivienda, se revela uno de sus flancos más explícitos: no ofrecer nada más que la imagen rotunda de una insólita vivienda individual. Más allá de esto la casa se sirve de la ciudad con la misma e imperiosa necesidad de dotarse del único testimonio verde del que hace gala: ese imponente sauce europeo que se encuentra al frente de ella. ¿Que va a pasar —como ya se señaló— el día en que este árbol por cualquier razón no se encuentre más al frente de la casa? La respuesta es obvia.

“La casa, como las personas, como todos los organismos vivos, tiene un cuerpo interior y otro exterior que conviven al unísono” (Zabalbeascoa 2000). Para Le Cobursier la casa es una extensión cuantitativa del cuerpo y un universal categórico de funciones estándar. Aldo Rossi hace referencia a la casa primitiva y el hogar como un cuerpo que se puede vestir y desvestir en función de los requerimientos funcionales, ambientales o culturales del usuario. ¿Cuál es el cuerpo y la piel de la casa de Alexia León? ¿El de ella? ¿El de los usuarios?

A primera vista la casa irradia una personalizada aparentemente neutra. Pero no es así. La piel de la casa registra una dramática tensión entre la impronta de una autora sobreprotectora de su obra y la presencia seguramente insegura de propietarios abrumados por una intimidante perfección constructiva. En el fondo se trata de los típicos conflictos de posicionamiento entre la vivienda de autor y la vivienda del habitante, entre las casas-manifiesto y las casas-hogar anónimas y entrañables.

Tampoco se puede atribuir a la autora la imposibilidad de evocar un hogar consistente, cuando todos sabemos que el hogar solo puede ser formado por los habitantes. Pero lo que si es claro es que en la percepción de los espacios domésticos, el ojo no

suele ser tan importante como la piel. Luis Fernández-Galiano decía que “Los arquitectos, obstinados habitantes de un universo visual, han prestado una atención escasa a todo aquello que no escapa a la mirada”. Con tan pocas obras aun en su haber y una nominación como finalista en el II Premio Mies van der Rohe Latinoamericano del 2000 por su casa en la playa Bonita, la arquitectura de Alexia León se ha planteado —como ese viaje de experimentación ya mencionado— tomar la arquitectura como un proceso de reflexión y cuestionamiento personal. Una apuesta desacostumbrada en el medio peruano. Es un acto vital de identificación con la propia arquitectura. Respetarse y respetarla.

La casa de San Isidro es un episodio de este proceso, por lo que la obra no puede ser asumida como la consumación satisfactoria de los problemas que la misma proyectista intenta absorber con entereza. La casa de San Isidro está hecha por ello de muchas hipótesis, antes que axiomas concluyentes. ■

REFERENCIAS

- Casqueiro, F. (2006). Heidegger y Mies: realidad y apariencia. En L. Madrazo (Ed.), *Forma: Pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico* (pp. 71-88). Barcelona: Editorial Engunyería i Arquitectura La salle, Universitat Ramon Llull.
- Fernández-Galiano, L. (1988). *El fuego del hogar. La producción histórica del espacio isotérmico*. A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda, 14.
- Gili-Galfetti, G. (1999). *Mi casa, mi paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Goppelsröder, F. (2006). *Arquitectura de la “segunda” filosofía wittgensteiniana [versión electrónica]* Tomado de <http://www.atopia.tk/architex/witthoes.htm>
- Heidegger, M. (1954/2001). *Conferencias y artículos / Martin Heidegger* (Traducción E. Barjau, 2da. ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Rybszynski, W. (1986/1989). *La casa. Historia de una idea* (1era. ed.). San Sebastián: Editorial Nerea, S. A.
- Zabalbeascoa, A. (2000). *La casa del arquitecto* (4ta. ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.