



Casa unifamiliar, San Isidro. Proyecto: Alexia León. Fotografía: Juan Manuel Del Castillo.

VIVIENDA, HOGAR Y CIUDAD

AUTONOMÍA Y LÍMITES EN LA ARQUITECTURA DE ALEXIA LEÓN

WILEY LUDÉÑA URQUIZO

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, industria del cine, empresas del espectáculo, empresas constructoras, etc.), 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” que será vendido.

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, prácticamente ha desaparecido y 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 veinte 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 reconvertida 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 de que, a largo plazo, la principal víctima de esta apuesta será la propia Arquitectura y la ciudad.

Si ya la crítica literaria, cinematográfica o teatral en la prensa diaria resulta un fenómeno en extinción, 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 1980 a emitir algunas señales de cierta continuidad y precaria profesionalización. Allí están las secciones de crítica difundidas por *El Comercio*, *El Observador*, *La República* y revistas como *Debate*.

Sin embargo, la principal responsabilidad de esta situación tiene que ver con un hecho más profundo y estructural: la ideología y praxis histórica del arquitecto peruano, quien 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. Por esta razón, es arquitecto quien proyecta o construye, no quien habla o escribe sobre Arquitectura. La consecuencia: el surgimiento de una percepción y actitud llenas de prejuicios y tópicos como aquel mandato esgrimido por el “Código de Ética” del Colegio de Arquitectos del Perú, mediante el 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, ¿han 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 el nuestro. Ésta es la razón por la cual, la crítica de la Arquitectura no ha conseguido hasta el momento desarrollar un espacio propio ni una tradición consistente. Pero, también, es la causa de que los arquitectos peruanos sigan asumiendo 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 sólo 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 u opción ideológica trabajan sin exclusiones ni prejuicios. Esta experiencia de convergencia múltiple es la misma que ha hecho importante a la actual 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 esta disciplina no es posible pensar en alguna forma de proyección nacional e internacional de la arquitectura peruana. A menos que se siga pensando que quie-

nes deben escribir —como sucede hasta hoy— sobre nuestra arquitectura sean siempre críticos o estudiosos extranjeros, quienes por esta condición, paradójicamente, parecen ser los únicos que se salvan de anatemas, impugnaciones y todos aquellos prejuicios de los cuales los críticos peruanos no nos salvamos.

Hace veinticinco 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 son más agudos. Entonces, anuncié 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, la cual motiva el presente artículo por tres razones: primero, porque se trata de una arquitecta que no sólo no tiene respecto de 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 características 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 m. por 10.80 m. 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 sugiere 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 servicio 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 autorreferenciales. 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 continua 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?

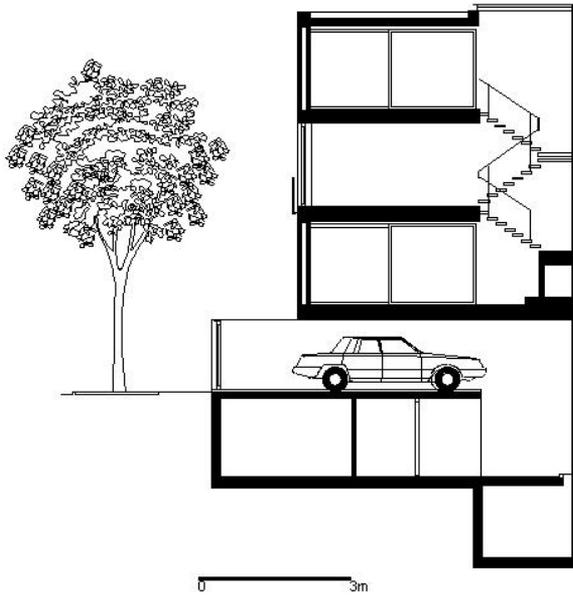
Existen obras de arquitectura que se diluyen en la indiferencia o, por el contrario, irrumpen con estridencia a la par que su completa orfandad de contenido. Sin embargo, existen algunas que portan —a veces sin proponérselo— el sentido de la provocación y el cuestionamiento cultural.

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 2002 y 2005 es una de éstas. 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 éstas 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.

Éste no es el único ni principal dominio en el cual la casa de Alexia León consigue tensar convenciones establecidas. El otro alude al ámbito de los dominios de la vivienda y el hogar. Ambas categorías y realidades no son, en sentido estricto,



Corte transversal. Digitalización: Juan Manuel Del Castillo.

la misma cosa: mientras lo 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 sólo para tenerlas, se las construye 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 Gustau 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 coti-

dianas; 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 habitado? ¿O resulta más convincente una vivienda personalizada como hogar preestablecido?

Una pregunta adicional, la misma que se formula Gustau 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 pueden 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 ésta, la cultura doméstica, se hace tal con aquellos as-

pectos 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 dotar 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 Rybczynski—, pero su predominio y la formalidad del entorno crean un aire de artificiosidad” (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, la cual se extendería primero, a Inglaterra y luego, a Francia y al 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. Éste 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 al funcionario del secretario o a la dueña de la criada, tal como se observa en la pintura flamenca de la época.

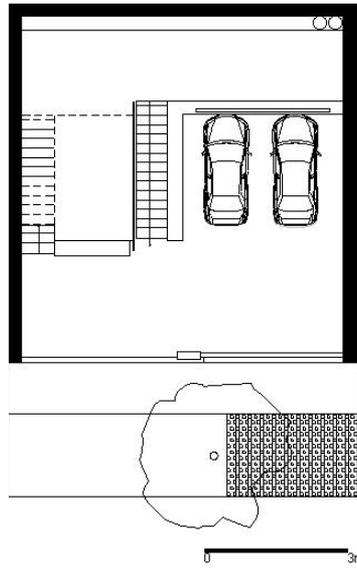
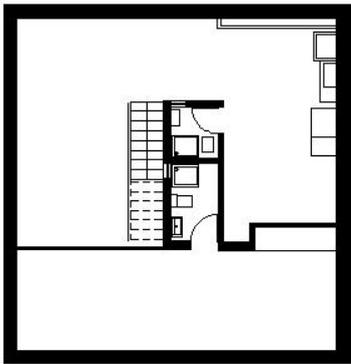
La casa proyectada por Alexia León revela los límites en los que se debaten estas dos nociones. Por su particular distribución de ambientes y su contradictoria disposición respecto del mundo exterior,

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 de 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 realidades carecen de una delimitación categórica. Aquí, el término y concepto de vivienda aparece de uso preeminente y simultáneo para designar ambos dominios de la esfera de lo doméstico: el del hogar y la vivienda propiamente dicha.

De otro lado, junto a esta notación, la categoría de lo doméstico aparece —tal vez como consecuencia del fenómeno descrito— como noción imprecisa o subalterna, distante de su notación cultural en tanto categoría que alude a un dominio específico en la vida de las personas y la sociedad. En el Perú, 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 porqué 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 emocio-



Plantas del sótano y primer piso. Digitalización: Juan Manuel Del Castillo.

nalmente una vivienda y, mucho menos, un hogar de referencias consistentes. Pasó lo mismo con la oligarquía limeña de los siglos 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 amamantamiento de los hijos. ¿Dónde y quiénes construyen 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 un actor social negado, pero que en la práctica era el soporte esencial de la noción de lo familiar: la servidumbre. Esta particular situación explica por qué 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 esta casa es que tales atributos en lugar de constituir la esencia de una domesticidad real, construyen una domesticidad escenificada; por tanto, conflictiva y contradictoria. Si el patio es

el origen y epicentro de una domesticidad reconocida, en este caso, paradójicamente, es el mismo patio hecho ícono 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 la playa Bonita, se transforma en espacio desprovisto del sentido de centralidad a partir (y en torno) del cual se hace la casa. En la casa de la playa Bonita, el patio aparece más como alusión inevitable, pero, como más patio por su posición. En la casa de San Isidro, éste se revela como tal desde el punto de vista morfológico, pero es menos patio por carecer del sentido generatriz de domesticidad y construcción morfológica del conjunto de la casa.

Citar el patio como ícono 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. Éste 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 de 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 vivienda como un gesto escenográfico y fragmentado, mientras que lo esencial se hace espacio moderno racional y abstracto.

Un aspecto de la cultura doméstica 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 todos los estratos sociales. Por eso, el universo doméstico del L’Esprit Noveau 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 sólo 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 doméstico 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 de otros usos. La casa misma implica, consciente o inconscientemente, una apuesta por una determinada domesticidad, aun cuando aspira 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 explícito en ese otro aspecto de las 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 clara e imperativamente delimitado y tiene una función. 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? o ¿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 abruma. 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 construcción de una domesticidad afable y natural: la espontaneidad y el desorden familiar.

Entre rigor y precisión constructiva, esta casa ha sido trabajada 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 el cual 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 sólo de una obra total, sino de una historia completa, una obra cerrada y concluida en todos sus fundamentos esenciales. Ésta, 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 no deja lugar a la intuición, al libre albedrío o a la espontaneidad de lo inacabado. Todo está concebido como producto terminado con toda la perfección posible; pero una perfección platónica como la de Mies van der Rohe en relación con su obra. Esto, aún cuando representa una especie de replanteamiento de la vivienda 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 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 defendían la casa como el centro de trabajo exclusivamente femenino. Una especie de feminismo al revés. La casa de esta arquitecta 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.

Una 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 domésticos que sólo emprendedoras como Catherine Beecher, Lillian 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 de rechazo a la noción de hogar basada en una domesticidad compleja y traumática. El resultado: probablemente una vivienda con una domesticidad esquivada, frágil, retorcida o contradictoria en sí misma.

Antes de la revolución femenina americana de la vivienda del siglo XIX, ésta 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 más 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 funcional y 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 como-

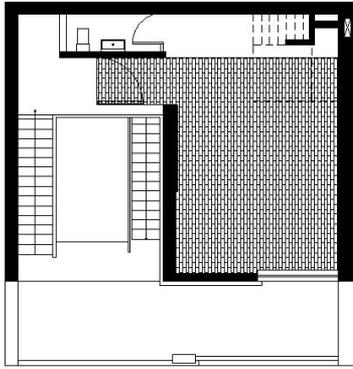
dad en el uso del espacio y el equipamiento respectivo. Un dominio intermedio de referencias inconclusas, donde la eficiencia de cada espacio se resuelve de modo inversamente proporcional a la eficiencia y comodidad relacional entre todos los ambientes de la casa. La suma de espacios eficientes y cómodos no siempre da como resultado una casa cómoda y eficiente.

Todos están de acuerdo con 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.

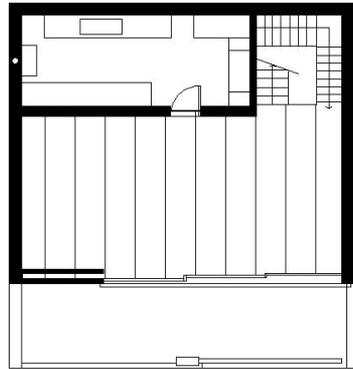
De aquí, surge aquella tradición hecha casa burguesa, moderna, profana, privada y familiar. Lo contrario implica la vigencia de formas premodernas y de régimen patriarcal, donde la presencia de servidumbre reflejaba el estatus y poder familiar. Domesticidad premoderna, cuya vigencia extensiva en el Perú dice mucho de la mentalidad contradictoria de quienes hoy se proclaman incluso modernos y liberales, sean miembros de la nueva neoligarquía limeña o de la legión de “nuevos ricos” cosmopolitas y neoliberales. La arquitectura de Alexia León parece sumirse 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 *hôtel* 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 venimos comentando? ¿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, inventó la idea femenina de casa en contraposición a la noción masculina de la misma. Mientras que la casa europea an-



0 3m



0 3m

Plantas del segundo y tercer piso. Digitalización: Juan Manuel Del Castillo.

tes 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 demandada para ello. Como nos recuerda Witold Rybczynski, a partir de este momento, el salón deja a la cocina 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 esta casa es que recusa la idea de una casa con un epicentro 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 dicho 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 la arquitecta recurre a una domesticidad idealizada a partir de un programa genérico de referencias preestablecidas 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 sólo por la cita circunstancial de un patio esquivo que podría pasar casi como una cita de compromiso? En este caso, lo que parece interesar menos a la propuesta es hacerse 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 por qué la casa irradia una

domesticidad moderna sin encarnarla como tal. Como ya se señaló, 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) ubicada 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 del entorno preexistente, lo cierto es que no consigue revelar ninguna nueva propuesta con relación 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 de 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 por la ética y estética de raíz corbusiana y moderna con relación a la presencia y funcionamiento de la tecnología doméstica: guarecerla para resaltar la limpidez de las superficies. Su casa aspira a fijar un estilo para subordinar bajo su mandato el conjunto y sus componentes; en este sentido, 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 neorracionalistas, como Richard Meier, “eran menos adelantadas que las de las ingenieras domésticas americanas” (p. 197). La casa de 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 de estas cuestiones 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 el estilo arquitectónico en un lugar subordinado.

De algún modo, siguiendo la prédica moderna radical, la vivienda comentada 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 tiene los mismos *impasses* de la vivienda moderna que se alzó contra el ornamento, los estilos de la época y una domesticidad y confortabilidad burguesas para proponer algo que no pudo resolver ni el minimalismo radical de la década de 1970: forjar un estilo contra los estilos, hacerse de ornamentos sin delito o fomentar un contenedor pretenciosamente neutral y sin “contenido” preestablecido. Esta casa 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 minimalista no sólo ha dejado de tener ese cierto tono alternativo que pudo alcanzar en la década de 1970, sino que se ha convertido en una moda paradójicamente redundante (si el vacío puede serlo) y llena de impostura que únicamente reafirmará el lado reiterativo y escenográfico de la casa. Sin embargo, hay en ésta 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 refina-

do 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 superpuestas 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 pátina de cultura doméstica 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 que en esencia lleva impregnada, hasta el último milímetro cuadrado, la personalidad y visión particular de su proyectista. Por ello, la casa es —para decirlo en términos de Gustav Gili— una “casa intrusa” con pocas posibilidades de personalización que no sea sino el espacio reservado 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) pudieran ser acicalados desde y sólo para el interior.

Es obvio que la casa ha sido construida para lucirse primero como tal y, después, como espacio para el habitar. El alegato principal de Martin Heidegger formulado en su conocida conferencia de Darmstadt de 1951, que dio lugar a su *Bauen, Wohnen y Denken*, 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 esencial que ella misma 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 posiblemente no sea tan fácil instaurar otro proceso de recreación antrópica que no implique una desestructuración de la misma. Una privatización personalizada de la casa no significa la personalización del habitarla, independientemente de si se trata de una vivienda individual o colectiva. *Impasse* de difícil resolución, pues como sostiene Anatxu Zabalbeascoa “todas las casas son, por lo menos al principio, las casas del arquitecto” (2000). Y, en este caso, mucho más aun, toda vez que la autora consigue establecer 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” (1954/2001). ¿Cómo funciona esta constatación en el caso de la vivienda comentada? ¿Es 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? ¿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 antivalores 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.

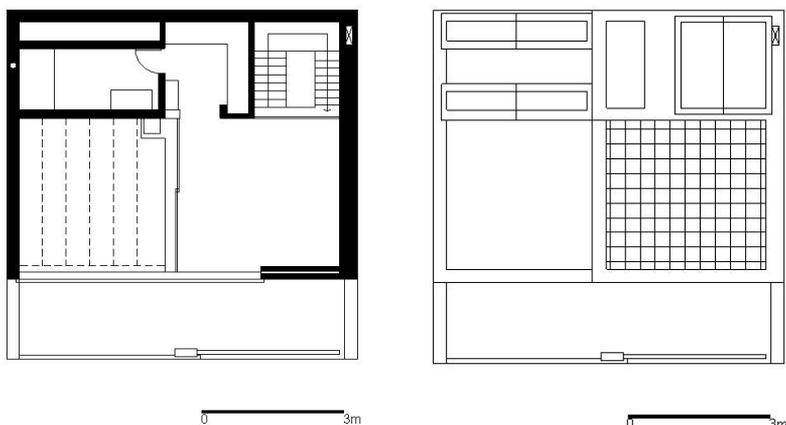
Los temas de la domesticidad fragmentada, el desencuentro entre autonomía del proyecto y la casa “para otro”, o los problemas de la distancia cultural entre universalidad, contexto preexistente y usuario particular, entre otras cuestiones medulares del diseño contemporáneo, aparecen también como cuestión en debate en la arquitectura de Alexia León. Y se constituyen como preguntas que también aluden, en el fondo, a aquéllas que Martin Heidegger planteaba 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, distinción que puede existir entre usar un espacio cualquiera (oficina, fábrica o centro comercial) y el acto de habitar, 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 sólo en algunas de éstas 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”. 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 el habitar no sólo significa un comportamiento, sino que, por sus vínculos lingüísticos, está asociado a palabras que significan una serie de dimensiones relacionadas con la tierra, el apego; el permanecer; detenerse; estar satisfecho; reposar en paz para la paz, protegido con-

tra daño y amenaza; abrigo; resguardar y velar con esmero; cultivar y cosechar frutos. Una casa tiene que resguardar algo y conservarlo en su auténtica 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 auténtico 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 merecen la arquitectura que se les 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 para la celebración antes que edificar algo para “cuidar de”, entonces la oposición entre construir y morar se hace evidente. Y éste 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 por qué la noción del habitar adquiere en este caso un sentido más figurado que real, sólo equivalente al esfuerzo de “iconización” (casi hasta su completa banalización) de uno de los espacios más emblemáticos de la domesticidad establecida en el imaginario ibero-latino-americano: el patio. Aquí, el patio de la casa —como se ha expresado— no sólo ha sido recluido al sótano abierto, sino que no constituye ningún epicentro protegido e íntimo de la vida doméstica generada en su contacto directo con los espacios que gobiernan la domesticidad real: la



Planta del cuarto piso y azotea. Digitalización: Juan Manuel Del Castillo.

sala, el comedor y los dormitorios. El no haber prolongado 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 figurado. En este caso, se accede a él 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, mas no del habitar heideggeriano. De ahí, sus profundas contradicciones e *impasses* de resolución coherente. El habitar aparece como un medio y no como un fin, y éste es un rasgo que se acentúa cuando se empieza a develar las nociones de *espacio* y *lugar* implícitas. Esta casa es la frontera que preanuncia un espacio y un lugar como mundos al revés. El lugar 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 habituado, sino espacio sobreactuado de significado y redundancia tipológica.

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

¿Cuánto de esto refleja la casa que estamos comentando? He ahí un auténtico dilema que he querido dilucidar. Lo que sí resulta perceptible es que en la casa, el espacio/lugar no funciona con las preocupaciones de legitimar una determinada domesticidad, sino que está orientado a 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 inoculable 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 en cuestión 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 a la tierra. En la vivienda de la calle Alfredo Salazar, la vida doméstica empieza literalmente desde y en el aire (el estudio y la biblioteca ocupan el sótano). Tal vez, la pulsión esté más cerca de algo que la autora intenta plasmar: la necesidad de hacer que la casa “vuele” y “flote”, literalmente. Gesto que no hace sino recordarnos —a través de 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, sólo es 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 un gesto deconstrutor al momento de fijar los fragmentos con los que debía “armarse” luego. 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 a 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 ni de otra posibilidad. Fusión que aparece como confusión, pero deconstrucción al fin.

Sin embargo, el gesto deconstrutor en la casa no parece reducirse sólo 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 creado 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; por otro, podría interpretarse como un vacío horadado del cubo matriz sólo 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 por Colin Rowe; pero mucho más de la postura deconstructiva de un Peter Eisenman y sus experimentos conceptuales con casas unifamiliares, empezando con la casa Esherick (1965). Sin embargo, no en el extremo que supone su casa X (1976), en tanto deconstrucción radical de la casa Dominó de Le Corbusier: gesto parricida, que supone más identificación que distancia con el maestro, un gesto más teatral que esencial, como el no cuestionar la domesticidad familiar moderna. La casa de Alexia León ensaya con el mencionado interregno espacial (que es inflexión-concavidad-plegue) un gesto de deconstrucción en cierne, pero con la suficiente intuición (¿o timidez?) para dejarlo allí 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 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 para 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 delimitadas y encerradas de manera definitiva y estática, tal como acontece en la casa. Movimiento contra el movimiento: he aquí la señal de una lógica racional-funcionalista que no pasa por una deliberada subversión conceptual del efecto de contradicción, sino, más bien, por una aún comprensible inseguridad relacionada con la resolución de este dilema.

ARQUITECTURA DEL IMPERIO DE LA RAZÓN Y/O LOS SENTIDOS

Alexia León sigue el camino inverso del Wittgenstein arquitecto: mientras él abandonó el ideal de la casa perfecta de 1926 (la casa sin ornamento de su hermana) para retornar a su primigenia casa-hogar diseñada en Skjolden (Noruega, 1914), León 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 ella, 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 de ella implica una apuesta intelectual que interroga su propio trabajo. Sin embargo, esta capacidad de la Arquitectura debería ser mediada por aquella relación esencial —como sostiene el autor del *Tractatus logico-philosophicus*— entre el decir y mostrar (*sagen und zeigen*). En el caso de la vivienda comentada, 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 se dice; prefigura lo no prefigurable: algo que el propio Wittgenstein quería evitar como filósofo y arquitecto. “Mi ideal —decía Wittgenstein en su *Vermischte Bemerkungen* de 1929— es cierta frialdad. Un templo que sirva a las pasiones como entorno, sin interferir en ellas” (citado por Fabian Goppelsröder, 2006).

El problema es que esta frialdad y distancia sólo son posibles tras la conversión de pasiones concretas en pasiones relativas, de una domesticidad estándar en una concreta y humanamente real. Los *containers* neutros, sabemos dónde 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 la autora, 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 levanta como si estuviera deliberadamente fuera de lugar, pero con la inocultable aspiración de depender de un código cultural y de un contexto específico. Ésta es la decisiva función que se le adjudica al imponente árbol de la calle, ubicado frente a la casa. Curioso gesto, porque se trata de un usufructo consciente desde las fronteras de un

universo artificial concebido como un espacio deliberadamente “desértico”.

Pretender ser una máquina formal, constructiva y técnicamente bien hecha, y aspirar a que no funcione como tal (noción distinta de la consigna corbusiana) es un problema que no ha 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 eso, 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 la arquitecta 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 del 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 está 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 que venimos comentando 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 Citröhan 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 León enuncian una coherencia esencial en el lenguaje formal, hay en éstas 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 de 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 —con relación 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-ver-

tical, 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 de 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 la arquitecta como estrategias relativamente conscientes de reducción y control 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 Schröder 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 estructural de losas dobles encasetonadas y vigas postensadas, que no sólo hacen “volar” la casa sobre el vacío del primer piso, sino que también contribuyen a reforzar la imagen de plantas libres 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 fruición 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 que sacraliza 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, y algo que aparece de manera más enfática en su casa de la playa Bonita.

Pero la de la calle Alfredo Salazar, se concibe en el fondo y más allá de depuraciones contemporáneas, bajo las premisas de una ética y estética racionalistas. No sólo está presente el énfasis en la idea de control dimensional, resolución modular y sujeción tecnológica, sino, también, aquello que resulta central en 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. Sólo que en este caso, 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 por que 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: aminorar (*¿o encubrir?*) el peso de la sectorización y diversidad funcional-espacial a través de la unificación cromática y tectónica. El otro habría sido convertir esta fragmentación y diversidad en motivo de construcción y expresión formal, alternativa alejada de ese cierto clasicismo conservador que fundamenta la noción de unidad de 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 —como ya se mencionó— 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 sólo 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 apreciable ligereza y el efecto de difuminación de los límites y bordes. También, hay, sin duda, una inocultable voluntad de buscar transparencia doméstica y urbana. ¿Se trata de la “nueva transparencia” de la arquitectura globalizada? ¿Es

una transparencia literal o cultural, real o ilusiva? Ambas. Hay una transparencia inherente al vidrio, pero también hay una fenomenológica, cuyos límites serán siempre de pronóstico reservado.

La casa 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, explicable por el dilema —que no sólo alude a los propietarios, también al arquitecto— entre poder económico y la imposibilidad de hacerlo estridente a través de la exaltación minimalista del vacío; a menos que se trate 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; salvo que el minimalismo aparezca aquí —como acontece de manera extendida— como pura y patética escenificación. Sin duda, en este sentido, la casa de la playa Bonita aparece con una simplicidad y economía de recursos más naturales, que la de San Isidro, posiblemente más presionada por el dilema aludido.

Hay en la arquitectura de Alexia León algo de la ética y estética miesianas. 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? 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 sólo 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. La casa no se dispone como un acto de homenaje decoroso y proactivo (que ofrece más “parientes” al árbol solitario), sino como un aprovechado artificio dispuesto para usufructuar su existencia, como si el árbol fuera suyo: 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 proyectar, en medio de cierta monumentalidad, un esquivo respeto por el contexto (el árbol) a través de una refinada, pero elusiva serenidad. Sin embargo, 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.

Asimismo, no registra ninguna apuesta por 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 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, 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, debería ser vista sin este componente para valorarla en su exacto sentido y su nivel de aporte a la sostenibilidad del biótomo urbano del que forma parte. De una u otra forma, está hecha de la persistencia antiecológica que supone esa noción vitruviana de que la mejor arquitectura es aquella que no puede evocar ninguna evidencia del incierto mundo de la naturaleza. Artificio puro.

La ausencia de una sensibilidad ecológica es la misma que la de 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 descrita 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 —escribía el autor de *La nueva visión* (1929/1963)— 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” (Moholy-Nagy, p. 119). 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 mérito 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 de respuesta 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 que se encuentra frente a ella. ¿Qué va a pasar —como ya se señaló— el día en que este árbol, por cualquier razón, no se encuentre más allí? 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 desvestirse 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 personalidad aparentemente neutra. Pero no es así. Su piel 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

sólo puede ser formado por los habitantes. Pero, es claro 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” (1988).

Con tan pocas obras aún en su haber y una nominación como finalista en el II Premio Mies van der Rohe Latinoamericano del año 2000 por su casa en la playa Bonita, 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 cual, la obra no puede ser asumida como la consumación satisfactoria de los problemas que la misma proyectista intenta absorber con entereza. La casa está hecha, por ello, de muchas hipótesis antes que de 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 Enguanyeria 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 de Martin Heidegger* (Traducción E. Barjau, 2da. ed.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Moholy-Nagy, L. (1929/1963). *La nueva visión y enseñanza de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- 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.