
Reflexiones acerca del espacio

Mariana Leguía

Nos parece como si en determinados momentos hubiera algo vivo en la arquitectura, algo comparable a la tranquila vida de las plantas, lo cual no se haría evidente en el movimiento sino en una condición para cuyo conocimiento y admiración no bastara el ojo del cuerpo. [...] Para nuestra representación existen construcciones parlantes y mudas, aun algunas que cantan.

Paul Linder,

«La fuerza de la emoción en la arquitectura», 1945

El caso de la Iglesia Matriz de Huacho, de José García Bryce (1969)

La iglesia matriz de Huacho colapsó a raíz del terremoto de 1966. El arquitecto José García Bryce recibió el encargo de diseñar un proyecto nuevo. De este encargo resultó una moderna iglesia cuyo espacio interior, al visitarlo, uno puede entender como sagrado. Pero en este caso el punto que quiero señalar no son las cualidades del proyecto, sino lo acontecido desde entonces.

Tal como lo propuso el arquitecto García Bryce, la iglesia mantuvo un amplio atrio frontal que, además de añadirle profundidad a su fachada, generaba un nuevo espacio público con la esquina de la calle. Como otros atrios de iglesia, este espacio cumplía una función importante para recibir a los usuarios; era un lugar de encuentro, transición y ceremonia. En el ámbito urbano, este espacio respondía a una serie de condiciones del entorno y se integraba a un pasaje peatonal por su fachada lateral y a la plaza mayor de Huacho por el frente.

Este espacio exterior se ha perdido. Se construyó en su lugar un muro ciego hacia el pasaje y una fachada falsa hacia la plaza, encerrando así el atrio de la iglesia.

La nueva fachada falsa ha privatizado el espacio público para darle paso a la creación de un objeto —un pastiche—, simulacro de una historia que nunca existió. Sin llegar a evaluar el contenido de la intervención en términos de lenguaje, queda claro que este nuevo elemento es un objeto para ser observado desde lejos; uno solo puede participar pasivamente, removido de la experiencia del espacio.

Tal vez el caso de la iglesia de Huacho represente, a modo de caricatura, el estado actual de la arquitectura, no solamente en el Perú sino también, en muchos casos, en el ámbito internacional. Como apunta Richard Sennett, «en algún momento los edificios importantes se han convertido en objetos para ser observados» (2006) y, como resultado de este proceso, «los límites entre el exterior y el interior se volvieron más definidos en términos de afuera y adentro [...] [Estos objetos construidos indican un malestar en la sociedad moderna, del espectador pasivo]» (2006).¹

La arquitectura de hoy está representada por una serie de contradicciones entre posiciones confrontadas —aunque no necesariamente opuestas—, ya que la especialización en algunos campos ha impuesto su protagonismo sobre la profesión. ¿Y qué es la profesión? ¿Cómo podemos definir la disciplina? Estas preguntas no pueden responderse con claridad porque en los campos de especialización coexisten distintos intereses: unos buscan que la arquitectura se defina por el rol social, otros por lo estético; un campo empuja hacia lo sostenible, lo urbano, otro genera forma como objeto,

1 Quant. *The public realm*, ambas citas, traducción de la autora.

uno tercero busca generar espacio como materia del proyecto... y en la mayoría de los casos todos estos intereses se presentan divorciados entre sí.

A fines del siglo XIX el teórico alemán August Schmarsow definía la arquitectura como «el arte del espacio» al que relacionó con la idea de belleza (López Bahut 2013). Estas ideas serían asimiladas por movimientos como el futurismo, el constructivismo ruso, el neoplasticismo, que se desligaron de estilos clásicos por la vía de la abstracción. El espacio llegó a convertirse en el eje central de las prioridades de la creación arquitectónica durante los años de la modernidad, a inicios del siglo XX.

Durante las décadas de 1940, 1950 y 1960 la formación del arquitecto en el Perú estuvo muy ligada a la exploración relacionada con el diseño del espacio, entendido como eje principal de la modernidad, difundida principalmente por la Agrupación Espacio y arquitectos como Luis Miró Quesada y el alemán Paul Linder, quien emigró al Perú en 1938. Ambos lo hicieron principalmente a

través de la docencia, ayudando a consolidar la reforma de la formación del arquitecto en la entonces llamada Escuela de Ingenieros, luego convertida en Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (1955). Este proceso y desarrollo formativo luego se vio representado en la obra de diversos arquitectos importantes para la cultura arquitectónica peruana.

En este ensayo me propongo mostrar una serie de postales que capturan un momento vivencial de un espacio en particular, en tres proyectos construidos en Lima. Cada proyecto es capaz de fundar, desde sus aspectos espaciales y su vinculación con el exterior, lugares de experiencia activa y participativa. Son ejemplos de impacto por su consideración sensorial, y por el sentido creado desde la generación del vacío —y no del objeto—, donde la idea de espacio se asume no como la idea de lo edificado, sino más bien como lo que la materia contiene, la atmósfera. En este sentido, podemos hacer un paralelo con el trabajo del escultor Jorge Oteiza, quien entiende el vacío como una presencia protagónica (López Bahut 2013).

Por otro lado, y en el marco de este texto, no podemos dejar de vincular la idea de «espacio» con la búsqueda de integración entre el espacio exterior y el interior. El interés radica en la posibilidad de que, como observadores, nos sea necesario experimentar el espacio en movimiento —y no desde un punto fijo— para entender la obra en su totalidad y en su real dimensión.

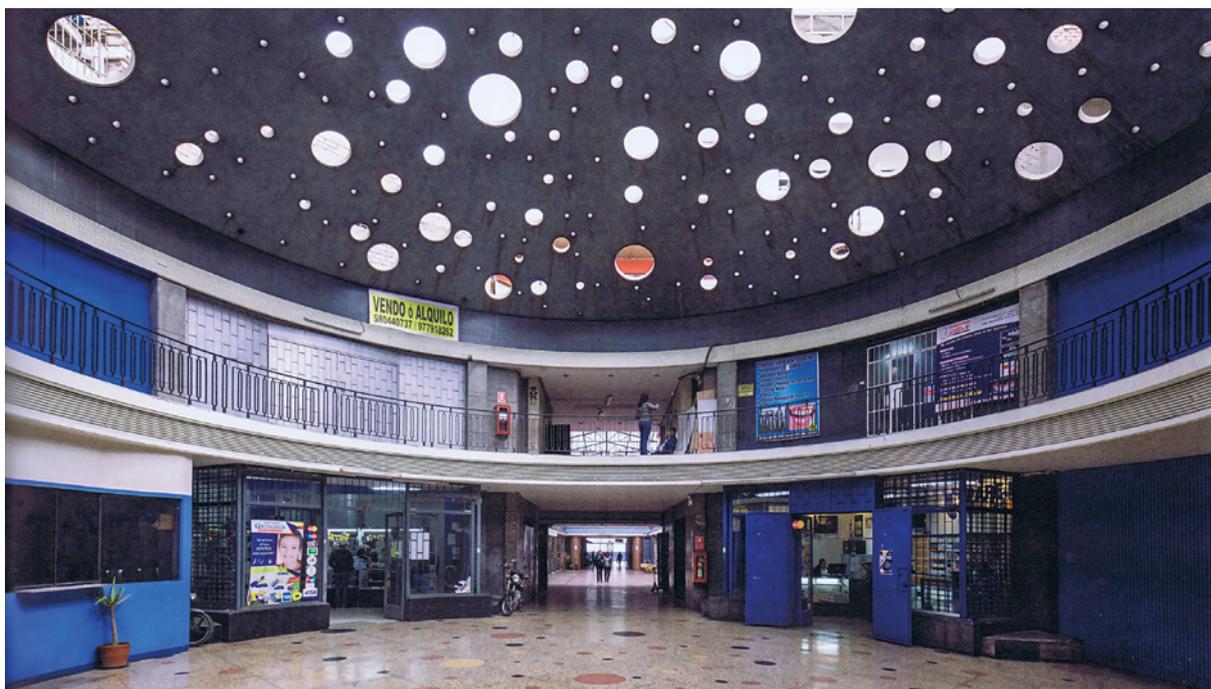
Edificio Mogollón, Raúl Morey (1959)

Caminando en medio del ajetreo de la ciudad, en el Centro Histórico de Lima, sobre la avenida Emancipación, cortamos camino por un pasaje interior. Luego de un largo trayecto de recibimiento, siguiendo una línea recta y horizontal de comercios y servicios dentales, al llegar al medio del recorrido nos sorprende un cambio de atmósfera. Un espacio circular, techado con una cúpula monumental, nos hace levantar la mirada hacia la superficie del techo que, llena de vanos circulares de distinta dimensión, deja pasar la luz natural. Al tener el techo en curvatura, se crea un eco que amplifica el sonido de las pisadas y las voces de los transeúntes. El espacio horizontal del pasaje se expande hacia arriba y delimita un lugar para detenerse, un lugar que acentúa su verticalidad debido a la luz que atraviesa su cúpula, haciéndola ligera, disolviéndose como un interior.

El proyecto de las Galerías Gallos-Mogollón —como se llamaba originalmente— es un edificio moderno de podio y torre que forma parte de una manzana del



Antes y después. Iglesia Matriz de Huacho del arquitecto José García Bryce.



Vista del espacio central de las Galerías Mogollón, Cercado de Lima, Lima.

Centro Histórico de Lima. A diferencia de los muchos otros ejemplos limeños con estas características, que operan en una manzana completa o en esquina, este opera como un lote a mitad de la manzana. El proyecto está emplazado en un terreno de 108 metros de longitud con frente a dos calles. Dadas sus características, únicamente las fachadas son visibles desde la calle; quedan ocultos el podio y pasaje que se sucede a través del emplazamiento total. Este pasaje peatonal interior atraviesa el edificio desde la avenida Emancipación hasta el jirón Moquegua, siendo espacios que toman por sorpresa al transeúnte.

El edificio se ejecutó a partir de la visión de aquel entonces: los arquitectos creían que la modernización del Centro Histórico arribaría mediante la inclusión de edificios modernos y galerías comerciales. Lamentablemente, en esta zona de la ciudad la evolución urbana no desencadenó el *boom* económico esperado. Con la migración a los suburbios y la desactivación del tranvía, el centro empezó a perder valor y este proyecto visionario no llegó a terminarse; al igual que las Galerías Boza, nunca prosperó.

Según se relata, este pasaje era conocido en los años 1970 por tener «unos cuantos negocios pequeños, consultorios dentales y la ‘cúpula del eco’, producido por su techo en curvatura» (Pino 2011). La información

registrada en la revista *El Arquitecto Peruano* cuenta que el «proyecto, como originalmente se planteó, trató de unir 3 terrenos de distintos propietarios que acudieron a solicitar los servicios del Arquitecto Raúl Morey de manera independiente» («Galerías Comerciales “Gallos-Mogollón”» 1958: 18). Se especula que el arquitecto planteó a los propietarios la unión de los lotes para la ejecución de un solo proyecto que tuviera un pasaje en cruz dentro de la manzana, uniendo las cuatro calles que la forman («Galerías Comerciales “Gallos-Mogollón”» 1958: 18). Pero este planteamiento nunca se ejecutó; únicamente se hizo el pasaje que cruza un eje de la manzana, en dirección norte-sur.

El lugar emblemático del edificio no es visible desde el exterior, y no tiene que ver con sus fachadas —muy bien compuestas en ambas calles y una de ellas diseñada por el ingeniero Jean Felice Fogliani²—, sino con el espacio o rotonda central. Este espacio redondo, de 15 metros de diámetro y 10 metros de altura aproximadamente, tiene una cubierta en forma de cúpula chata con

2 Entrevista de la autora con José García Bryce (3 de Abril del 2018). Fogliani, un ingeniero italiano, trabajó con Raúl Morey en los años 1950-1960. «Él intervino en el edificio que da al jirón Moquegua», recuerda García Bryce.



Vista de la sala, terraza y jardín de la Casa Cooper, San Isidro, Lima.

perforaciones también redondas, de distintos tamaños y dispuestas al azar, que dejan pasar la luz natural. Al tratarse de un pasaje muy largo, el centro, donde se encuentra esta cúpula, marca un momento muy importante del recorrido y hace inevitable que uno lleve la mirada hacia arriba y se detenga a observar el espacio. El movimiento del sol genera un dinamismo particular. El contraste entre la luz y la sombra se ve intensificado por los círculos de luz de diversas medidas que penetran desde la cubierta y que resultan subrayados por el diseño del piso.

El lugar se ha convertido en un destino gracias a su valor sensorial; es un atractivo para muchos artistas que hoy en día lo utilizan como espacio de performances de diversa índole.

La Casa Cooper (1974)

El distrito de San Isidro, espacio residencial ubicado en el centro de la ciudad, se densifica cada día con torres del mismo uso. De las casas antiguas que todavía quedan nos sorprende un pequeño lote que a simple vista genera un vacío en el tejido: es la Casa Cooper, que tiene un retiro exterior generoso y, dentro del lote, un jardín que no se concibe como cotidiano (casi siempre las

casas se emplazan colocando todo su volumen contra la calle y con un muro a modo de barrera en el límite de propiedad).

De los 20 metros de ancho del terreno, la medianera absorbe el programa de la casa tomando el ancho que necesita y convirtiéndose en un volumen de 6 metros de ancho por 25 de largo aproximadamente, perpendicular a la elevación frontal; se genera, así, el jardín más grande posible en el lote. Como resultado de este emplazamiento, en palabras de Kenneth Frampton «la casa es tanto una casa como es un jardín [...]. [T]anto es el caso que la casa pareciera estar perennemente dentro del jardín, [...] casi no puedes creer que hay una casa en ese terreno» (Cooper y otros 2015: 14, 15).

Al entrar en la casa se llega a un pequeño vestíbulo, también inicio de la escalera de distribución. Este espacio vertical muestra la altura total del volumen, que luego, un poco más adelante, disminuye su altura y transforma la experiencia del espacio, a lo largo del recorrido por la zona social, en un recorrido uno horizontal. El salón resultante tiene 4 metros de altura por 4 de ancho y 12 de longitud, aproximadamente.

Al apartar una de sus caras longitudinales, y dejar los mínimos elementos estructurales, el espacio abierto

da su fachada más larga hacia el jardín. El muro se convierte en un marco de luz y el espacio se integra formando una sola atmósfera con el exterior. Shelley McNamara menciona que se «asombró al sentir que estaba en la media mitad de algo, [...] [E]stando la casa definida por 3 muros, el jardín representa el cuarto» (Cooper y otros 2015: 102). Se torna, así, en claro ejemplo de una obra de arquitectura que no trata de ser un objeto: no es un pabellón en un jardín, pero este se vuelve una extensión de la casa, y visto desde adentro genera la sensación de que es más grande que visto desde afuera.

Frederick Cooper es el arquitecto y propietario de esta casa, que resultó de las necesidades e identidades de los propietarios y del momento en el que se construyó. Al estilo del Soane Museum, sus paredes y superficies están completamente cubiertas de objetos de memoria y de arte, elementos y curiosidades que narran la vida de los propietarios y nos hablan de sus identidades. Cooper también estuvo influido y formado por el movimiento moderno, además de poseer un gran conocimiento sobre el arte y la arquitectura, desde la época clásica hasta hoy.

La casa refleja, asimismo, el momento, el lugar y la coyuntura en que se construyó. El problema de la vivienda en el Perú formaba parte de las principales preocupaciones de los arquitectos de entonces, y el arquitecto Cooper estuvo involucrado en el emblemático proyecto de vivienda social de PREVI, proyecto para el que se propuso como sistema constructivo un sistema de bloques de concreto. La materialidad seleccionada para la casa es la misma, lo que refuerza su nitidez al exponer todos los aspectos constructivos del armado. La estructura esbelta de pórticos que resulta de la fachada longitudinal hace que en su primer nivel el espacio pueda verdaderamente disolverse ante el jardín (Cooper y otros 2015).

La Casa Ghezzi de Juvenal Baracco (1983)

Esta obra se construyó en 1983 en la playa Los Pulpos, 38 kilómetros al sur de Lima, y fue una de las primeras casas en ocupar esta playa. La casa se proyecta en forma en U, y así abraza el horizonte a través de su espacio central. En términos de su modulación, se trata de una planta clásica dividida por 25 cuadrados de igual dimensión (3,6 × 3,6 m), con un cubo vacío al centro (7,20 × 7,20 m). Este espacio, por su ubicación, escala y proporción, es el espacio servido de todo el conjunto.

Emplazada sobre una pendiente, fue construida con los materiales más económicos del momento, «usando

la economía de la invasión, techos de caña y pie derecho de eucalipto»³, como comenta el arquitecto Baracco refiriéndose a los materiales empleados para invadir los terrenos del sur y la periferia de Lima, un acto muy común sobre todo en aquel entonces.

Pero esta casa sencilla en sus materiales y su esquema principal no lo es en su desarrollo ni en su precisa expresión. Nos recuerda las lógicas de Louis Khan, quien, con gran sobriedad y sencillez, logra hacer de la casa un elemento dentro de un paisaje de proporción monumental.

En la Casa Ghezzi el encuentro entre casa y mar se ve enmarcando y enfatizado con la aplicación de la geometría utilizada en las triangulaciones de la estructura de caña, que hacen evidente la dimensión del módulo que, luego, deviene en los alineamientos de las partes que la componen.

El espacio central, a pesar de tratarse de un exterior o espacio no techado con albañilería, es un lugar perfectamente definido y resguardado, lo que genera una atmósfera que podría describirse como un interior al aire libre, con un programa que le da uso como sala, comedor y terraza a la vez. La posibilidad de hacer esto también la genera el clima costero limeño: las temperaturas anodinas hacen que no haya una gran diferencia entre estar afuera o adentro de un espacio techado o semitechado: «La casa se edificó en el año 1983, en el que hubo una ola de calor por el Niño y tal vez año en el que los limeños empezaron a ver los terrenos de la playa como una posibilidad de apropiación», explica Juvenal. «La coyuntura a aprovechar fue que la familia quería algo muy ligero, con techos de paja. El grupo no quería una casa sino un poco más que una carpa para campamento. Una casa de campamento pero sólida». Esto dio pie no solo a imaginar los materiales y el sencillo esquema del conjunto, sino también al hecho de que gran parte de su programa se encuentre en el exterior.

La transición entre las habitaciones privadas y el espacio central usado de manera más pública se da por un pequeño corredor de altura doméstica que pronuncia bien la transición. Según lo explica Juvenal, «para que la gente me lo aceptara le puse el techo bajo y cobijo para pasar por un exterior».

El conjunto de dormitorios y espacios de servicio que enmarcan este espacio central define el lugar de la casa o el vacío; y este, a su vez, de manera enfática, se luce emplazado contra la escala con la que se confronta, convirtiendo al paisaje en parte de la experiencia de la casa

3 Las citas de esta sección provienen de una entrevista de la autora con Juvenal Baracco (5 de abril de 2018).



Vista exterior de la Casa Ghezzi, playa Pulpos, Lima.

y logrando, al mismo tiempo, la infinita privacidad que solo puede ofrecer el hecho de estar delante del horizonte.

Si bien Juvenal explica la casa desde la aplicación de los materiales y «la invasión», la realidad es que la casa es, más extensamente, el resultado del desarrollo de las ideas en torno a la construcción en el desierto peruano. Este ejercicio surgió, como él cuenta, del análisis y un *theatrical plot* elaborado con el artista Rafael Hastings para una obra de teatro cuyo protagonista hacía un recorrido de cuarenta días por el desierto y que en ese proceso aprendía a levitar. Luego de dibujar todo lo que pasaba en la historia, Juvenal diseñó aquellos hábitats en donde el protagonista vivía y pasaba la noche. «Así aparecieron una serie de atmósferas que retrataban a un pescador en un arrecife, otro personaje que bajaba por un hueco a una esfera interior, hasta otro que debía cruzar el jardín del paraíso», cuenta. Luego de esta experiencia surgió el encargo de la casa.

Transcurridas ya de más de tres décadas, la playa se ha urbanizado con una alta densidad. Es interesante ver la diferencia con las otras tipologías de vivienda, en comparación con esta: son casas con mucho más programa y a menudo bastante más cerradas al exterior, vinculadas con el paisaje solo de manera anecdótica. La síntesis del emplazamiento, la escala y monumentalidad del espacio, y el rescate de lo esencial en cuanto al programa, es todo lo que hace tan conmovedor este espacio de la casa Ghezzi.

Reflexión final

En las décadas 1980-2000 el país pasó por difíciles momentos. Muchos efectos de esos años se convirtieron en condicionantes desfavorables para el gremio de arquitectos en el Perú. La creciente crisis económica, política e intelectual generó vacíos y, finalmente, nos desvinculó de nuestro pasado más próximo.

El rol del arquitecto se ve cuestionado como parte de esta crisis, y al mismo tiempo surge en la formación un gran interés por sumar y extender los conocimientos de la profesión hacia otros campos, para hacerla cada vez más interdisciplinaria. Esto es muy positivo. Sin embargo, la arquitectura no puede renunciar a continuar buscando oportunidades desde lo espacial.

Un proyecto puede tener características complementarias, pero ante todo debería aspirar a ser una propuesta concreta que devenga en una calidad espacial que pueda mejorar la calidad de vida de los usuarios. Revisar estos ejemplos de arquitectura peruana como testimonio es también una forma de hacer hincapié sobre lo que debemos tomar en cuenta como una base sobre la cual seguir construyendo.

Bibliografía

- COOPER LLOSA, Frederick; Alessandra Calmell del Solar, Sebastián Cillóniz y José Luis Villanueva. (2015). *A house in between*. Lima: Frederick Cooper Llosa.
- El Arquitecto Peruano*. (1958). «Galerías Comerciales “Gallos-Mogollón”», n. 252-253-254, pp. 19-22. Lima.
- LOPEZ BAHUT, Emma. (2013). «Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua a la masa al espacio urbano (1948- 1960)». Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña (ETSA).
- PINO, David. (2011). «La galería Mogollón», blog *Lima la única. Historias, leyendas urbanas, anécdotas y curiosidades de una Lima que no se va...* Disponible en <<https://bit.ly/2jHioxP>>.
- SENNETT, Richard. (2006). *Quant. The public realm*. Disponible en <<https://bit.ly/2rjplCW>>
-

Mariana Leguía es arquitecta por la Universidad Ricardo Palma y magister en Diseño Urbano por el London School of Economics (MSc Cities Programme). Ha trabajado como arquitecta independiente desde el año 2000. Luego de colaborar en el Estudio Teddy Cruz en California, KPF (Kohn Pedersen Fox) y PLP (Polisano & Leventhal Partnership) en Londres, estableció LLAMA Urban Design con Angus Laurie, en Lima, en 2010. Desde entonces, ellos combinan su práctica profesional de arquitectura y urbanismo asesorando a entidades del Estado y organizaciones no gubernamentales; además, dirigen una inmobiliaria que construye proyectos de su autoría y enseñan en Arquitectura PUCP.