



LIMAQ

REVISTA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA
N.º 5 • ENERO-DICIEMBRE DEL 2019 • ISSN 2410-6127 • LIMA, PERÚ

POSMODERNIDAD



LIMAQ

REVISTA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA
N.º 5 • ENERO-DICIEMBRE DEL 2019 • ISSN 2410-6127 • LIMA, PERÚ

POSMODERNIDAD

Limaq

Revista de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Lima

Núm. 5, noviembre 2019

Director: Enrique Bonilla Di Tolla

Editora: Cristina Dreifuss Serrano

Comité Editorial:

Enrique Bonilla Di Tolla (Universidad de Lima, Perú)

Ramón Gutiérrez (Cedodal, Argentina)

Ángeles Maqueira Yamasaki (Universidad de Lima, Perú)

Octavio Montestruque Bisso (Universidad de Lima, Perú)

Augusto Tamayo San Román (Universidad de Lima, Perú)

Cristina Dreifuss Serrano (Universidad de Lima, Perú)

Guillermo Takano (Universidad de Lima, Perú)

© Universidad de Lima

Fondo Editorial

Av. Javier Prado Este 4600,

Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33

Apartado postal 852, Lima 100, Perú

Teléfono: 437-6767, anexo 30131

fondoeditorial@ulima.edu.pe

www.ulima.edu.pe

Edición: Fondo Editorial

Diseño y carátula: Carrera de Arquitectura

Publicación anual

Impresa en el Perú

Los trabajos firmados son responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISSN 2410-6127

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2015-02357

CONTENIDO

7 Editorial

POSMODERNIDAD

- 15 De la oligarquía austera a la anarquía feliz. Consideraciones acerca de la posmodernidad
/ From austere oligarchy to happy anarchy. Considerations on postmodernity
María Elia Gutiérrez Mozo
- 31 El pensamiento posmoderno en los discursos sobre la práctica del diseño
/ Postmodern thinking in discourses on the practice of design
Mariana Pittaluga
- 63 El urbanismo y la arquitectura posmodernos, ¿capricho o necesidad?
/ Postmodern urbanism and architecture, whim or need?
Marissa Consiglieri Nieri de Chackal
- 73 ¿Quién habita las ciudades? Exclusiones, intersecciones y atravesamientos
/ Who dwells in the cities? Exclusions, intersections and crossings
Paola Bonavitta
- 87 Arquitectura gastronómica con identidad cultural local en el marco de la globalización.
Restaurantes de Lima Moderna durante el *boom* culinario (1990-2015)
/ Gastronomic architecture with local cultural identity in the context of globalization.
Restaurants in modern Lima during the culinary boom (1990-2015)
Jorge Balerdi Arrarte
- 105 Puertas, ventanas, muros y otros elementos: reflexiones sobre categorías posmodernas
contemporáneas / Doors, windows, walls and other elements: reflections on contemporary
postmodern categories
Nuria Casais Pérez / Ferrán Grau Valldosera
- 123 El lenguaje inconcluso de la arquitectura marginal peruana. Una visión contrastada entre la
globalización y el habitar / The unfinished language of the Peruvian
peripheral-neighborhood architecture. A contrast between globalization and dwelling
Gonzalo Ríos Vizcarra

- 137 (Nueva) Arquitectura residencial para la (nueva) clase media de la costa norte peruana.
Siglo XXI / (New) Residential architecture for the (new) middle class from the Peruvian north
coast in the 21st century
Israel Romero Alamo
- 167 Dos textos y un proyecto. La pertinencia de la teoría posmoderna en la obra de Juvenal
Baracco / Two texts and one project. The relevance of the postmodern theory in the work
of Juvenal Baracco
Octavio Montestruque Bisso

DOSIER

- 189 La participación de los niños en la gestión pública y el desarrollo urbano / The participation
of children in public administration and urban development
Nova Vera Aranda / Claudia Zapata Sánchez
- 203 Graffiti: ¿arte que realza o denigra los monumentos arquitectónicos y la ciudad?
/ Graffiti: art enhancing or denigrating architectural monuments and the city?
Amanda Mejía Franciscolo / Geraldine Ortega Poma
- 223 La influencia de la multiculturalidad en la arquitectura limeña / The influence of
multiculturalism in the architecture of Lima
Ariana Langschwager Angulo
- 231 Datos de los autores

INFORMACIÓN ADICIONAL

- 241 Información para los colaboradores
- 247 Convocatoria

EDITORIAL

El conocimiento, entonces, es una cuestión de competencia que va más allá de la simple determinación y aplicación del criterio de la verdad, y se extiende a la determinación y aplicación de criterios de eficiencia (calificación técnica), de justicia y/o de felicidad (sabiduría ética), de la belleza de un sonido o color (sensibilidad auditiva o visual), etc.

(Lyotard, 1984, p. 18)

Bueno... que es como un escenario, ¿sabes? Puedes imaginarlo todo. Los romanos ('em Romans), entrando con sus caballos, sacando sus espadas y teniendo esas peleas. Sucedió en un sitio como este, ¿sabes? Y aquí me lo puedo imaginar muy bien. Es la atmósfera de esos lugares viejos, con historia. Me gusta.

(Comunicación personal de una vecina del Warehouse District en New Orleans, acerca de la Piazza d'Italia de C. Moore)

La condición posmoderna, que se presenta a sí misma como respuesta necesaria a las soluciones insuficientes de las premisas de la modernidad, nos ofrece nuevos retos y claves de lectura de un modo poco articulado. Al alejarse de la dualidad, del gran discurso y de la figura heroica, el mundo desde una lectura posmoderna es plural. Se trata de un espacio de diálogo y encuentro, pero también de incertidumbre y relatividad.

En la arquitectura, desde la segunda mitad de los años sesenta, Robert Venturi y Aldo Rossi propondrían dos posturas teóricas que enfrentaban directamente a muchos de los entonces considerados paradigmas de la arquitectura moderna.

Ambos, insatisfechos con los diseños genéricos planteados por el *international style*, proponen perspectivas muy distintas para rescatar la historia, el símbolo y, finalmente, la identidad, dentro de la disciplina.

Los resultados de estas premisas desarrollados durante los siguientes treinta años fueron bastante dispares y, en la actualidad, son motivo de interés casi burlón. Construcciones como la Piazza d'Italia en New Orleans (Charles Moore, 1978), la Biblioteca Harold Washington en Chicago (Hammond, Beeby y Babka, 1991), la Biblioteca Pública de Denver (Michael Graves, 1995) o el Quartier Schützenstrasse en Berlín (Aldo Rossi, 1994–1997) entre muchas, muchas otras, cuestionan premisas ampliamente asumidas y heredadas de la modernidad, con propuestas coloridas, irreverentes y ambiguas, pero que consiguen el guiño cómplice del usuario cotidiano que tanta falta hizo durante la primera mitad del siglo xx.

A la gente les gustan los colores, la familiaridad, lo uno y lo otro, las narrativas y los clichés. “Es, posiblemente, del paisaje cotidiano, vulgar y desdeñado de donde podemos extraer el orden complejo y contradictorio que es válido y vital para nuestra arquitectura como un todo urbano” (Venturi, 1977, p. 104). Es quizá por esto que la clave de lectura posmoderna es una alternativa válida para entender la complejidad de nuestros entornos urbanos contemporáneos.

Lejos del simbolismo de los primeros años, en la actualidad, el hablar de posmodernidad o, incluso, el cuestionar la pertinencia de hacerlo nos da herramientas provocativas de lectura y análisis. En 1971, Denise Scott-Brown señalaba que

la urgencia de la situación social, la crítica social a las renovaciones urbanas y al arquitecto como el sirviente de un fragmento limitado y rico de la población [...] ha sido tan importante como los artistas pop en conducirnos hacia la ciudad americana y sus constructores. Si los arquitectos de estilo renombrado no están produciendo lo que la gente quiere o necesita, ¿quiénes lo están haciendo y qué podemos aprender de ellos? (Scott-Brown, 1971, p. 360)

Esta llamada de atención, dejada de lado durante el *boom* de proyectos de los *archistars* en los años noventa y la primera década de este siglo, cobra nuevamente vigencia en la actualidad. A pesar de la insistencia con la que

las premisas de la modernidad siguen repitiéndose en las aulas y en la práctica, la realidad nos confirma lo inadecuadas que son para enfrentar los problemas arquitectónicos y urbanos que nos rodean.

El pensamiento plural, a pesar de una ambigüedad y falta de premisas sobre lo que es correcto y lo que no, nos permite una clave de lectura para entender nuestros entornos. Frente al discurso permisivo y aparentemente superficial de muchas perspectivas posmodernas, proponemos aquí una lectura rigurosa, comprometida, con múltiples enfoques, que entienda el hecho arquitectónico y urbano desde la complejidad y la contradicción, y desde su relación subjetiva y afectiva con individuos y grupos.

Este quinto número de la revista *Limaq* propone una clave de lectura, teórica y práctica, alejada del gran discurso y de la verdad absoluta, con el objetivo de echar luces sobre nuestro quehacer profesional y sobre las situaciones arquitectónicas y urbanas en las que nos encontramos inmersos.

Desde enfoques que toman como base la teoría, María Elia Gutiérrez Mozo nos ofrece una revisión de las condiciones del habitar contemporáneas, en las que el usuario se aleja de la realidad y de las circunstancias que lo rodean. El arquitecto tiene la tarea de promover encuentros reales entre las personas y la arquitectura, que le hagan frente a la difícil ubicuidad de los medios. Mariana Pittaluga se acerca a la práctica del diseño desde la perspectiva de los discursos posmodernos. Considerando el diseño como un producto de la modernidad, su texto se centra en la transición de la disciplina desde sus orígenes a la actualidad, a través de los ojos de los teóricos.

Reflexionando sobre la ciudad, Marissa Consiglieri argumenta que el enfoque posmoderno es una necesidad más que una elección teórica, de cara a los problemas contemporáneos de nuestra arquitectura y nuestras ciudades. Paola Bonavitta reflexiona sobre la presencia humana en las ciudades y su participación —o la falta de esta— en una condición efímera y regida por las normas de consumo. Sus cuestionamientos abordan la idea de pertenencia y de apropiación a través de lo imaginario.

Jorge Balerdi Arrarte une la teoría y la práctica en su reflexión sobre la arquitectura de espacios dedicados a la gastronomía y el potencial de esta para comunicarse con los consumidores y ser acompañante de los productos ofrecidos. Los locales referidos se vuelven así un vehículo de identidad urbano-local. Ferrán Grau Valldosera y Nuria Casais Pérez unen reflexiones teóricas de las principales voces de la posmodernidad para decodificar los aspectos simbólicos de elementos arquitectónicos genéricos, con el fin de cuestionar la vigencia del término en la actualidad.

Con énfasis en casos de estudio, Gonzalo Ríos realiza una lectura de la arquitectura popular contemporánea en el Perú, con una perspectiva lingüística que busca entender la producción constructiva desde la estética; lo construido se puede interpretar como un medio de comunicación. Israel Romero Alamo analiza la arquitectura reciente en la costa norte del Perú y concluye que se trata de una combinación de criterios formalistas posmodernos con lógicas económicas y sociales modernas. Con la obra de Juvenal Baracco como protagonista, Octavio Montestruque Bisso evalúa las teorías posmodernas difundidas en el Perú con los resultados reales en un proyecto emblemático.

Los trabajos de estudiantes incluidos en el dossier corresponden al área de Historia y Teoría de la Arquitectura. La investigación realizada por Nova Vera Aranda y Claudia Zapata Sánchez es una revisión comparativa del rol de los niños en procesos participativos para el análisis, el diseño y la evaluación de proyectos urbanos a diferentes escalas. Amanda Mejía Franciscolo y Geraldine Ortega Poma buscan entender el grafiti, desde una postura crítica, como gesto de apropiación, pero también de propaganda y gentrificación, a partir del caso del centro histórico del Callao. Finalmente, Ariana Langschwager Angulo realiza un ensayo sobre la multiculturalidad en la arquitectura limeña y la necesidad de aceptación y tolerancia.

Los temas presentados son variados, como lo son los enfoques y los autores a cuyas teorías se recurre. Lejos de dar respuestas o de señalar caminos correctos, se nos ofrece diversidad y caos aparente. Esta, posiblemente, es la

característica más compleja de la posmodernidad: enfrentarnos a una pluralidad de ideas cambiantes y forzar en nosotros la responsabilidad de investigar, de discernir y de tomar partido. El dogma puede ser cómodo, pero la duda es vital.

REFERENCIAS

- Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Scott-Brown, D. (diciembre de 1971). Il “pop” insegna. *Casabella*, (359-360), 14-23.
- Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art. (Trabajo original publicado en 1966)

BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z. (2017). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en el 2009)
- Foster, H., Habermas, J., Frampton, K., Krauss, R., Crimp, D., Owens, C., ... Ulmer, G. (2008). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós. (Trabajo original publicado en 1985)
- Jencks, C. (1991). *Language of postmodern architecture*. Londres: Rizzoli. (Trabajo original publicado en 1977)
- Rossi, A. (2015). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1966)

De la oligarquía austera a la anarquía feliz. Consideraciones acerca de la posmodernidad

María Elia Gutiérrez Mozo

Universidad de Alicante, España

Recibido: 1 de julio del 2018 / Aprobado: 2 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4525

En su ancestral disposición de servicio a la habitación humana, la arquitectura actual compite con una suerte de habitaciones virtuales, ajenas a lo inmediato y tangible que ha sido su propio territorio a lo largo de milenios y a lo ancho de este planeta. Persuadir al internauta para que vuelva a encontrarse consigo mismo y con su entorno, reconocerse en su *yo* y en su *circunstancia*, inseparables uno de la otra, es el reto al que se enfrenta el arquitecto, con todas las de perder, pero empeñado en ganar. Este escrito se propone, mediante el diagnóstico provisional acerca de la situación “descolocada” de la arquitectura del tercer milenio, compartir la esperanza de un nuevo “encuentro en la primera fase”¹ de la habitación humana. Para ello, recorre los libros de referencia en los que se definió la posmodernidad y los relaciona con los rasgos que, todavía hoy, la caracterizan.

posmodernidad, arquitectura, habitación humana, arquitectos, usuarios, productores, consumidores

From austere oligarchy to happy anarchy. Considerations on postmodernity

In its ancestral service provision to human habitation, current architecture competes with other types of virtual habitation, alien to the immediacy and tangibility of its own territory over thousands of years around the world. Against overwhelming odds, but committed to win, architects confront with the challenge of persuading internet users to find themselves and their environment again by recognizing themselves in their self and circumstance, which are inseparable from each other. Through a provisional diagnosis of the “misplaced” situation of the third-millennium architecture, this paper aims to share the hope of a new “encounter of the first kind” of human habitation. To this effect, it explores reference books defining postmodernity and connects them to the features that, still nowadays, characterize it.

postmodernity, architecture, human habitation, architects, users, producers, consumers

1 Paráfrasis del título de la película de Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind* (Estados Unidos, 1977), que en España se tradujo como *Encuentros en la tercera fase*.

INTRODUCCIÓN, OBJETIVO Y MÉTODO

Posmodernidad es una palabra que fue inventada cuando el siglo pasado doblaba su ecuador. De una palabra se espera que designe un hecho, una situación o una cualidad. Y así fue en un principio: quienes la propusieron, o le dieron la bienvenida, le asignaron un cierto significado compartido que quedó impreso en unos pocos libros.

En esos escritos, se hacía referencia a hechos contemporáneos que avalaban de algún modo y acreditaban el sentido de lo que venía al mundo de la cultura y de la crítica en calidad de afortunado neologismo. Respondía a unos hechos reales. Y daba cuenta, sobre todo, de uno que quizás sea su más sólida razón de ser y de subsistir: que la modernidad, fuera cual fuera el valor que se le otorgase y el peso profesional y social que se le atribuyera, había establecido un antes y un después irreversibles en la cronología de los acontecimientos. O dicho de otro modo: que la historia no sería en adelante la cuestión a la que dar la cara, como había hecho el siglo XIX, o volver la espalda, como quiso hacer el segundo cuarto del veinte. La posmodernidad ni se comprometía con el pasado, que bien pasado estaba, ni auguraba un futuro de inevitable desconcierto.

Dos grandes guerras y una revolución de por medio en el espacio de medio siglo habían procurado una sola convicción que se cernía sobre las conciencias en Europa y en el mundo: nada iba a ser como antes. Los “códigos”, clásicos o modernos, serían en adelante papel mojado, quedarían en el baúl de los recuerdos; tanto el hombre de Leonardo, prendido en la geometría del círculo y el cuadrado, como el de Le Corbusier, que proclama la “sección áurea” en *Le modulor* (1950). La posmodernidad les da la espalda.

Ni pasado “historicista” ni “vanguardia” futurista. La posmodernidad se conforma con el presente, huidizo. De ahí la dificultad de definir lo que por vocación se proclama indefinido e indefinible. Y es el propósito que asume este artículo: el de, en ausencia de un pautado común, apuntar rasgos que nos ayuden a entender lo que acontece.

Partiremos, pues, de los (pocos) libros que son responsables del concepto desde su origen, para seguir luego el rastro de los hechos que, por una parte,

los corroboran, y si, por otra, no los desmienten, desde luego los desbordan. La posmodernidad, en efecto, solo tiene como coordenadas en común el “después” al que alude el prefijo. Ni siquiera el tiempo la redime de su ser arbitrario: siendo sus hechos “contemporáneos”, no lo son debido a sus distintas y distantes latitudes. Antes o después no es lo mismo aquí o allá.

De ahí que la posmodernidad apunte maneras distintas en lugares distintos. Su único sello, si lo hay y se deja ver, es el de ciertos autores estelares (Hadid o Gehry se hallarían entre ellos) que, allá donde instalan su obra, dejan su huella. Otros, en cambio (Herzog & De Meuron), alardean de que su marca consiste en carecer de ella: no hay “yo”, todo es “circunstancia”.

En ese sentido, uno de tantos, la posmodernidad marca distancia con la modernidad. Si para esta el “yo” lo supuso casi todo (Wright, Le Corbusier, Mies y alguno más tuvieron egos arrasadores), para aquella las circunstancias deciden. Tiempo y lugar, alza o baja en los mercados, sorpresa e impacto son determinantes.

Sería ingenuo suponer, sin embargo, que es la vinculación al mercado lo que pone a su disposición los productos de la arquitectura que algunos arquitectos nos obstinamos en llamar *obras*. Ese vínculo se remonta, como tarde, al tiempo de los faraones. Y pasa por Felipe II y Luis XIV. La diferencia no está en el vínculo. El matrimonio de conveniencia de arquitectura y poder (Sudjic, 2007) es de lo más estable, ya que en él prima el interés económico. Lo insólito radica en el mercado global que hoy abarca el planeta y lo convierte en aldea incivil.

De los mercados locales, feudos y principados, cecas y zocos, monarquías y repúblicas, comunas y bolsas a los que prestaron sus servicios las arquitecturas locales afincadas en sus lugares respectivos, solo queda, más que el recuerdo, el residuo. Y de sus arquitecturas, en el mejor de los casos, algún monumento, cuando no una ruina.

Ello ha inducido en este ancestral oficio una fatal “desorientación”. No nos sorprende que algunas de sus manifestaciones lo sean en calidad de fantasmas (esos que Vitrubio atribuía a la pura teoría). En el fondo, aun materializadas y con alto coste, son utopías: ajenas al lugar en el que, por avatares del negocio, han tomado —que no hecho— asiento.

Su vocación es “estelar” (como la de algunos de sus autores). Y no porque el “globo” al que alude la susodicha aldea sea observatorio, como lo fue la Einsteinturm de Mendelsohn en Potsdam (paradigma singular de la modernidad en su primavera), o como lo fue, en la Antigüedad, la geometría de las pirámides, sino porque se observa a sí mismo como inquilino de un universo ya no inasequible: pieza de astronomía, no de arquitectura. Si cabe imaginar una arquitectura astral, HAL, el personaje de *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), sería su modelo.

REVISIÓN DE LA LITERATURA

A él apunta con certera intuición el libro que tomaremos como punto de partida y que data de 1948: *Mechanization Takes Command* de Siegfried Giedion. Giedion, que ya había saltado a la primera plana con su tributo a la modernidad clásica *Space, time and architecture. The growth of a new tradition* (1941, revisado en 1967), toma nota del nuevo avance de la máquina, que va más allá de la metáfora (la “máquina de habitar” de Le Corbusier) y se erige en artefacto visible (moderado en Bankunion, de Corrales y Molezún [1975] en Madrid, y provocador en Pompidou, de Piano y Rogers [1977] en París). En adelante, los equipos mecánicos no serán entrañas del inmueble que haya que ocultar.

Entre tanto se suceden diversos testamentos del pasado: milenario el de Le Corbusier en *Le modulator*, que ve la luz en 1950, y reciente en el de Wright, cuyo *Testamento* —con ese título— aparece en 1957. Son paradigmas ambos de cómo la modernidad, diciendo renegar del pasado clásico, lo honra y corrobora con todas sus fuerzas.

En 1960, Reyner Banham publica una oportuna —a juzgar por su calado— recensión de lo ocurrido en el medio siglo transcurrido, bajo el título de *Theory and Design in the First Machine Age*, en el que retoma en cierto modo el argumento de Giedion. En ella, y volviendo la mirada a los prolegómenos del Movimiento Moderno, advierte cómo las utopías *futurista* y *constructivista*, asumidas como “primera edad”, acaso habían sido algo más que locas fantasías que la Bauhaus había aparcado, atenta a otros intereses, pero que los nuevos tiempos iban a poner en marcha.

Uno de los primeros gestos de esa puesta en marcha sería el que apuntaba, seis años después, el mismo autor en su libro *The New Brutalism* (Banham, 1966). Significaba, entre otros conceptos, un retorno a lo concreto y particular (el magnetismo del lugar) desde lo abstracto y genérico (la creación de espacio).

Con el brutalismo se abría de hecho, y tal vez sin plena conciencia de ello, una de las rutas hacia la posmodernidad: mediante la forma construida (dicen proponerse los Smithson en su texto de 1957), hacer significativos el cambio, el crecimiento, el flujo y la vitalidad de la comunidad. No se trata de crear una nueva lengua o código, sino de proveer nuevos modos de hablar.

Pero el golpe de gracia a los postulados del Movimiento Moderno vendría de la mano de un libro que causó sensación en su momento y que daba la razón a Vitrubio cuando decía que la arquitectura civil se debe, sobre todo, a la “oportunidad”. Nos referimos a *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi (1966). No podía imaginar su autor hasta qué punto su “más no es menos”, revocando el “menos es más” de Mies, iba a desatar el desenfreno de la nueva era.

Si algo puede decirse, sin temor a errar, del medio siglo que la posmodernidad lleva a la espalda es que sus productos son *complejos* (nada simples, desde luego) y *contradictorios* (por supuesto) y nada lógicos (al menos en su factura: la lógica del mercado se debe a otra instancia que la razón no conoce).

Lejos de la casuística *venturiana*, demasiado ingenua quizá (aprender de Las Vegas no nos seduce a estas alturas), los hechos que atribuimos al modo de ser posmoderno corroboran los supuestos del “aprendiz de todas las cosas”. Por supuesto, con no pocas salvedades. Pero estas no dejan de ser hechos “singulares” en el panorama global de la arquitectura actual: de su naturaleza sabremos en la década siguiente, los años setenta, por el discurso de Charles Jencks.

En la segunda mitad de los sesenta, dos nuevos libros de autores italianos, editados ambos en Bari, apuntaron al futuro y al pasado del momento —todavía confuso, pero no consciente, y menos habiéndolo asumido— de su propia confusión: son *Architettura come mass-medium*, de Renato de Fusco (1967), y *Teorie e storia dell'architettura*, de Manfredo Tafuri (1968).

En el segundo, el autor desmonta el equívoco que conduce a confundir la mirada a la historia con hacer historia. Su tesis es que nada es tan antihistórico

como una actitud, y no digamos una pasión, historicista. Con ello previene, aunque quizás con poca fortuna, sobre los desvíos de una posmodernidad prendida, y prendada, de “guiños” a la historia.

En el primer libro, se nos describe una obviedad que, sin embargo, nos será útil para poder ponderar las consecuencias de una arquitectura rendida a las masas, y consiguientemente a su espectáculo: una clientela transeúnte que, lejos de rodearla, visitarla y habitarla, la curiosear. Y se sorprende sin más si acaso.

Y en la misma década, todavía en los sesenta —años dominados por la imagen que, desde el tiempo de la Ilustración, no ha dejado de crecer—, el Grupo Archigram surtió al imaginario de la arquitectura de la ciudad con modelos que, a su manera y por medio de la revista que llevaba su mismo nombre, respondían a las instancias preponderantes del momento: la movilidad (*Walking City*, 1963), la ciudad a modo de macroinstalación (*Plug-in-City*, 1964), la libre elección (*Control and Choice*, 1967) o el presente efímero (*Instant City*, 1969). Ninguna de estas sugerencias caerá en saco roto, como no sea que la posmodernidad se entienda como ese saco roto en el que todo cabe, pero no permanece.

Pero es en los setenta cuando, como hemos apuntado, se perfila, si no una teoría (lo que ni es factible ni se pretende), sí al menos un diagnóstico y un perfil de lo que se prevé que va a acontecer tras la decadencia del espíritu de la modernidad. Y se los debemos a Charles Jencks.

En *Architecture 2000* (1971), el autor señala dos vías a los nuevos tiempos de la arquitectura: lo tardomoderno y lo posmoderno. Sería tardomoderno aquello que, sin abjurar de lo moderno, toma a su cargo uno de sus principios y trata de llevarlo al límite de sus posibilidades formales. Si la función ha de prevalecer, que lo haga a toda costa. Si la forma es pura geometría abstracta, que lo sea sin concesiones. Si los equipos mecánicos gobiernan la vivienda, que la *máquina de habitar* no sea una mera metáfora, sino un hecho visible.

La otra opción, propiamente posmoderna, trataría de “templar” los rigores del Movimiento Moderno concediendo audiencia a la historia y sus tradiciones y figuras, con ironía quizá, pero con legítima nostalgia. El mismo Jencks precisará su discurso después en su nuevo libro, *The Language of Post-modern Architecture* (1977).

Como si se barruntara que va a ser la posmodernidad la fórmula, o mejor, la ausencia de ella lo que va a cundir en el panorama arquitectónico del nuevo milenio. Y es que, en efecto, los tardomodernos (entre los que, por ejemplo, cabría ubicar a los minimalistas) van a ser minoría (aun contando con casos notables).

En los mismos setenta y entre las dos citadas y muy precisas publicaciones, hemos de referirnos a dos autores cuya obra escrita desborda la propia obra edificada: Aldo Rossi, cuyos *Scritti scelti sull'architettura e la città* aparecen en 1975, y Christopher Alexander, que tras sus *Notes on the Synthesis of Form* (1964) sorprende a sus lectores con el giro dado en *A Pattern Language* (1977). En la terminología de Jencks, Rossi sería un posmoderno y Alexander un tardomoderno.

Con su atención a la ciudad, es obvio que Rossi, quizá más convincente en sus libros que en sus edificios y barrios, rescata la imperativa herencia de la historia, a la que la modernidad había dado la espalda bajo el dilema de o crear un nuevo barrio entero (Törten) o irse a las afueras (Villa Savoye).

Alexander, por el contrario, fiel a las demandas de la función, halla en el “lenguaje de patrones” modelos universales de soluciones supuestamente lógicas, que lo son en abstracto, pero cuya lección no va más allá de ser lo que es: referencia atendible e inimitable. Lo válido en un lugar puede no serlo en otro. Y se da la paradoja de que lo universal en lo local desautoriza lo local. La aldea global dará en su día cuenta de ello.

Abandonamos ahora (en el umbral de los años ochenta) el rastreo de lo escrito a propósito de una posmodernidad todavía presunta, a sabiendas de que un diluvio de literatura anegará en adelante la arquitectura producida en los últimos treinta y tantos años. Y lo hacemos con el convencimiento de que los supuestos obtenidos de los “precursores” son esclarecedores, en cuanto no están contaminados por los hechos que más tarde los confirman o los desmienten, pero en ningún caso los mediatizan y confunden.

La literatura que, en la última generación, viene adjetivando los fenómenos varios de la arquitectura en curso, antes sirve —como dijo Aldo Pellegrini en un libro de 1965— “para contribuir a la confusión general” que para otra cosa. Casi siempre laudatoria y de panegírico, como no sean escritos de

altercado (que no debate) entre las partes beligerantes, forma parte del paquete que el mercado en cada ocasión trata de vendernos. Y carece en absoluto de la mínima discreta distancia que el juicio requiere para su consideración como tal.

Hace dos milenios, Vitrubio escribió que, en arquitectura, como en todo (*cum in omnibus rebus*), hay dos cosas: lo que se significa (*quod significatur*) y lo que significa (*quod significat*). Es decir: la obra edificada y lo escrito acerca de ella. Da por sentado, con su acreditado espíritu pragmático, que el significante y el significado tendrán que corresponderse.

Nada más lejos de la posmodernidad, uno de cuyos emblemas, la deconstrucción, desautoriza ese supuesto: la arquitectura —en proyecto la mayoría de las veces o algunas de ellas edificada siguiendo lo establecido— desafía lo escrito y, queriendo o sin querer, se burla de ella: un lenguaje (el arquitectónico) parodia al otro (verbal).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Para corroborarlo, veamos unos pocos rasgos que caracterizan las circunstancias a las que responde, todavía hoy, la denominación de *posmodernidad*.

I. Íconos en la aldea global

Que la arquitectura anduvo siempre vinculada a alguna suerte de comercio es un lugar común: de la renacentista Zecca veneciana a la protomoderna Bolsa de Ámsterdam, no pocas de sus obras maestras obedecen a este reclamo. Lo nuevo no es que la arquitectura se conciba como mercancía: lo insólito es su ubicuidad, que contradice su naturaleza “local”. Así, la utopía, como la máquina a la que Giedion otorga ese liderazgo, “toma el mando” en un sentido literal: está en todas partes y, por ello, no está en ninguna. Es de todos y de nadie.

“Patrimonio de la humanidad”, se podrá predicar de ella con ironía. Herencia del planeta. “¿De qué tiempo es este lugar?”, rezaba un clásico de la modernidad. Posmoderno aspira a ser “de después”, que es como decir “más allá de”. El arquitecto que acierta a encajar su producto se siente de vuelta al Olimpo: su obra desafía los umbrales de lugar y tiempo.

2. Posición y postura

“Seréis como dioses”, dijo a Adán y Eva la serpiente en el Paraíso. Sois como dioses, dice el mercado a los *star-architects* que esplenden en el firmamento mediático. Y lo sois en virtud de vuestros íconos que dan la vuelta al mundo, cuya “posición” poco importa si su “postura” es seductora, si la imagen (el posturo) acierta a hacerse lugar, no en este u otro lugar, sino en el imaginario utópico de quienes la contemplan y archivan. Que esté en las pantallas de millones de usuarios virtuales será su definitiva (y efímera) acreditación.

Cabría que ingenuamente se confundiera la postura, que se atribuye a la imagen, con la “compostura” que los clásicos (Alberti, 1485/1977) daban como sello de calidad de la mejor arquitectura, concebida a la medida del cuerpo humano. Nada que ver. Las posturas, cuando no imposturas, con las que juegan ciertos modelos posmodernos son, por así decirlo, contorsiones que pregonan su inestabilidad por fortuna aparente. Su deconstrucción es pura pirueta que, tras haber desconcertado al espectador, le aburre.

Hacer gala de inestabilidad es uno de los artificios de la imagen. Jugó a ella la Tribuna de Lenin, diseñada por El Lissitzki en la edad dorada del Constructivismo —de cuyas rentas saca provecho la posmodernidad—, y la insinúa la estatua de Kolbe, que, reflejada en el estanque, pone un punto de inquietud en la quietud beatífica del Pabellón de Mies.

El culto al ícono consiente; en efecto, libertades que el rigor tectónico nunca se quiso permitir, aunque acaso las apeteciera: véanse los arbotantes de las catedrales. Entre unas y otro, la posmodernidad, aliada con una tecnología, si no omnipotente, desde luego poderosa, se decanta por aquellas, en aras de su eficiencia simbólica.

Se diría que, en su dependencia de la imagen, se mira en el espejo de las “artes visuales”, multiplicadas por el vuelco dado a sus medios debido al avance del emporio digital. Nada más lejos de la realidad: basta que leamos en clave virtual *Los diez libros de arquitectura*, de Alberti (1977), para percatarnos de cuán ajeno está nuestro concepto del ver, linear y medir del humanista. Tanto como el robot (*la mecanización toma el mando*) del hombre de Leonardo. Nuestros saberes “transversales” no nos hacen competentes en el campo de las humanidades.

Lo fueron los maestros de la modernidad, a pesar —y esa es la paradoja— de su voluntad de reconducir la arquitectura a su estricta disciplina. No lo son los estrategas del posmodernismo. De hecho, contradiciendo los códigos tanto de lo moderno como de lo clásico, nos hacen ver cuánto hubo en común, y hay, entre lo uno y lo otro.

Lo clásico había sido (siempre) moderno y lo moderno fue (seguía siendo) clásico. En la medida de las cosas y en su pasión por la geometría. En su afición numérica decimal, no digital, y en su clara definición del espacio. En sus disposiciones y sus composiciones. En su reconocida vocación abstracta y en su asunción ilustrada de la *norma del gusto*.

3. Dimensión y desmesura

Todos los elementos de la enumeración del apartado anterior son valores que la posmodernidad encierra en el baúl de los recuerdos. Claro está que el gusto no ha sido abolido por decreto. Simplemente no cuenta como no sea a título estrictamente individual. Cuestión reservada al arquitecto e irrelevante en el juicio de la arquitectura que, desde el momento en que se asume como objeto de consumo, escapa a la sensibilidad del productor y se hace deudora de sus presuntos consumidores. Bien entendido que, como advertía Voltaire, el buen gusto es el más raro de los valores.

Uno de sus beneficios, como es el de educar, ni pasa por las mientes de los gestores del mercado inmobiliario. De arruinar la sensibilidad

de las audiencias se encargan sin tregua los medios. Y la arquitectura de ningún modo se sustrae a esas escuelas permanentes e implacables, beligerantes incluso, y desde luego contaminantes, del mal gusto.

Pero cerremos el paréntesis abierto a la sensibilidad y sus derechos y volvamos a los dictados de la razón y de los números, que, paradójicamente, el sistema digital y binario ha deslegitimado. Pues medir no equivale a contar: en la medida hay comparación. La medida es concreta cuanto la contabilidad es abstracta. De hecho, los dígitos nos trasladan de lo commensurable —el *numerus* que Alberti invoca en la base de su tratado *De re aedificatoria*— a lo incommensurable: de la medida a lo desmedido.

La desmesura es uno de los atributos del ícono posmoderno, a la que se suman cierta “indefinición” que el imaginario no solo permite, sino propicia, y una “descolocación”, en sí misma y en su entorno, que favorece la provocación que se espera. Se contraviene así la trilogía del código clásico: número, definición y colocación. Y el corolario que sigue a tales principios, la *concinnitas* albertiana, es abolido desde el momento en el que las pantallas reemplazaron a los edificios e hicieron de la “desproporción” su santo y seña.

Una imagen fuera de proporción es semejante a sí misma (en el peor de los casos, es su caricatura) y sigue siendo perfectamente reconocible.

La geometría da un paso atrás o adelante, según se mire. Pues a la *euclídea* —vigente en la modernidad (la Villa en Garches de Le Corbusier no es menos rigurosa, a este respecto, que el Partenón) y suscrita al punto, la recta y el plano— la sucede la *fractal*, que se amolda a lo aleatorio (un litoral, por ejemplo) con la misma comodidad con la que un registro digital toma nota de los infinitos matices de una melodía intrincada. Toda forma, pues, urdida por los juegos de la fantasía (Pollack, 2005) es susceptible de representación y reproducción.

Proyecto y ejecución encuentran en el medio digital la vía libre para la puesta en obra de toda invención que haya caído en gracia en el consenso político y mediático.

4. Construcción y deconstrucción

La ejecución que mencionamos, contaminada por el descrédito del lenguaje y sus incertidumbres semiológicas, hace suyos los postulados de la deconstrucción lingüística y juega a desarticular la única verdad en la que clásicos y modernos habían cifrado la naturaleza tectónica de la arquitectura como hecho construido. Esto, inevitablemente, convierte la estructura del edificio, su *firmitas*, en tramoya y trampantojo, de efecto tan eficaz como efímero. Si el suelo y el vuelo fueron los parámetros de la edificación que las leyes aspiraban a regular, el espíritu posmoderno se desentiende de uno y otro: del suelo, dándolo por apto *a priori*, y del vuelo, fingiéndolo cuanto los medios lo consienten. Ciertas utopías de los sesenta (la ciudad marina de Kikutake o la arquitectura aérea de Ruhnau y Klein) lo habían presagiado.

5. Del armario a la pantalla

La ingravidez es un sueño que la arquitectura viene acariciando desde el origen de los tiempos. El Movimiento Moderno, que nunca fue popular (la posmodernidad trata de serlo), quiso hacer enseña de ella reduciendo la fábrica a geometría: del desafío de Wright en la Fallingwater al modelo neoplástico de la Schröder Haus. De las poderosas terrazas americanas al armario habitable holandés. La levedad del mueble versus el plomo del inmueble: un dilema que los posmodernos resuelven evadiéndolo por la tangente de la imagen.

El ícono no pesa (como no sea en bits). Lo subrayaba a sus alumnos, en los años ochenta, John Hejduk, uno de los Five Architects, en una lección magistral: nadie que mira un cuadro se apresura a sostenerlo para que no se caiga. Si algo pesa en el cuadro, es el marco. Se nos olvida, sin embargo, que la arquitectura es el marco (el *passe-partout* que diría Derrida).

Ocurre, sin embargo, que en el mundo mediático en curso el marco es el lienzo. O, por decirlo de otro modo, el marco es todo, solo hay marco. La pantalla, que no es ni inmueble ni mueble, es hoy lo que fue el armario de Rietveld. La posmodernidad vive, y sobrevive, en las pantallas.

6. Instalación versus habitación: alrededor y adentro

La red nos tiende sus redes. Todo cabe a condición de que cada cual renuncie a ser quien es; es decir, se sustraiga al acto original de la habitación humana, el de habitarse uno mismo en el propio cuerpo (Heidegger hace hincapié en ello), lo que ha sido modelo y módulo de arquitecturas, clásicas y modernas.

El anonimato, irresistible tentación que asalta al internauta, es incompatible con el principio de habitación, que se identifica con el reconocer y el reconocerse. Por otra parte, la amenaza de desahucio del planeta invita a un comportamiento eremita que no parece viable ni rentable bajo ningún concepto.

Pero, aun dando la espalda a los intereses de la arquitectura, la pregunta es esta: ¿acaso habitar es imprescindible para la especie humana, como lo es para el resto de los seres vivos? De momento, lo único que podemos decir es que no hacerlo, es decir, estar en un perpetuo tránsito o trance, es, como poco, agotador y destructivo. Consumiendo sin parar, el consumidor transeúnte se consume, sin haber consumado su propia vida que, además, no ha sido suya.

Desasistida de una clientela con vocación de habitar, deshabitada, no es raro que la arquitectura vuelva los ojos a la “instalación” como réplica cabal a la curiosidad del transeúnte. Si estamos de paso y, en caso de demorar en alguna parte, nuestras “moradas” son virtuales, una instalación será la perfecta posada para ese tránsito: valdrá la pena recorrerla o simplemente rodearla, pero no se nos pasará por la cabeza habitarla; una instalación, o montaje, en la que no cuenta el adentro, sino el alrededor. El Guggenheim de Bilbao no vale por lo que alberga, sino por el impacto que ejerce sobre su entorno. El ícono se debe a los medios y al medio: nunca a sí mismo.

7. El relato digital

Lo que cuenta y se cuenta es todo lo que hay. Y lo que se cuenta es el propio hecho de contarlo. De ahí la decisiva importancia del relato digital que la obra deberá conformarse con no desacreditar. Pues, antes que ella haya llegado a ser, él habrá dado la vuelta al mundo y convencido de su “realidad”, en la que lo virtual sobreabunda y supera con creces a lo real.

El *star system*, uno de los estandartes de la posmodernidad, sería inconcebible sin el fundamento informático y mediático que lo sustenta. En ese firmamento estelar, el proyecto ha dejado de ser prólogo de la obra para hacer de ella un epílogo suyo. Como Piranesi con sus grabados hizo famosos los monumentos de la Antigüedad, usurpándoles parte de su gloria, los 3D acaparan los triunfos de la arquitectura y, si no mueven a las masas, suscitan de entrada sus entusiasmos. Y airean desde luego el nombre de sus promotores.

8. Los medios y el medio

Subyace a este comercio, justo o injusto, una guerra sin cuartel entre los medios y el “medio” que es, desde su origen y por naturaleza propia, la arquitectura. ¿Cuál de ellos es, en el presente, el que la sociedad prefiere como lugar favorito de habitación o de demora, al menos, transitoria?

Pendientes de toda una constelación de pantallas, somos sonámbulos en casa, en el barrio y en la ciudad. Los medios nos han sustraído al medio. El arca naufraga en el diluvio.

9. Público y privado: ideas y emociones

Nada o poco que objetar en un mundo de ideas. Menos aún en un caos de ideologías. Pero ¿qué decir de las emociones, esas que se adhieren a lo tangible, más allá, o más acá, de lo visible? El 3D deja verlo todo, lo visible y lo oculto, desde todos los ángulos posibles, arriba y abajo, moviéndose a través de lo hueco y de lo macizo, como habitante fantasma, libre de las miserias corporales, ajeno a la gravedad y sus leyes, dueño del espacio y el tiempo. Pero ¿qué se toca? ¿Qué se roza? ¿Con qué se tropieza? ¿Qué pesa?

Pesar. Pesar es acción mecánica, pero es asimismo emoción. ¿Es que no hay emoción que no sea deudora de la visión? ¿Acaso no puedo vivir la arquitectura, y sentirla, con los ojos cerrados? ¿Dónde está la arquitectura del ciego, habitante en la oscuridad y de la oscuridad? ¿Dónde la arquitectura del que duerme o, sencillamente, se recuesta o toma asiento?

10. El yo y su circunstancia

Persuadir al internauta para que vuelva a encontrarse consigo mismo y su entorno, reconociéndose en su yo y su circunstancia (cuerpo y arquitectura) inseparables, es el reto al que se enfrenta hoy el arquitecto: con todas las de perder, pero empeñado en ganar.

REFERENCIAS

- Alberti, L. B. (1977). *Los diez libros de arquitectura* [trad. Francisco Lozano, ed. facsímil]. Valencia: Albatros. (Trabajo original publicado en 1485)
- Alexander, C. (1964). *Notes on the synthesis of form*. Cambridge: Harvard University Press.
- Alexander, C. (1977). *A pattern language*. Nueva York: Oxford University Press.
- Banham, R. (1960). *Theory and design in the first machine age*. Londres: Architectural Press.
- Banham, R. (1966). *The new brutalism*. Londres: Architectural Press.
- De Fusco, R. (1967). *Architettura come mass-medium*. Bari: Dedalo Libri.
- Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Giedion, S. (1948). *Mechanization takes command*. Nueva York: Oxford University Press.
- Jencks, Ch. (1971). *Architecture 2000: prediction and methods*. Londres: Studio Vista.
- Jencks, Ch. (1977). *The language of post-modern architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Kubrick, S. (productor y director). (1968). *2001: A space odyssey* [película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Le Corbusier (1950). *Le modulator*. Boulogne-sur-Seine: L'Architecture d'Aujourd'hui.
- Pellegrini, A. (1965). *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pollack, S. (director). (2005). *Sketches of Frank Gehry* [película]. Estados Unidos: Sony Pictures Classics.
- Rossi, A. (1975). *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*. Milán: Cooperativa Libreria Universitaria del Politécnico de Milán.
- Smithson, A., y Smithson, P. (1957). Cluster city, a new shape for the community. *The Architectural Review*, 122(11), 333-336.
- Spielberg, S. (director). (1977). *Close encounters of the third kind*. Estados Unidos: Columbia Pictures; EMI Films; Phillips Productions.
- Sudjic, D. (2007). *La arquitectura del poder*. Barcelona: Ariel.
- Tafuri, M. (1968). *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.
- Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Wright, F. L. (1957). *A testament*. Nueva York: Horizon Press.

El pensamiento posmoderno en los discursos sobre la práctica del diseño

Mariana Pittaluga

Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 2 de julio del 2018 / Aprobado: 16 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4526

Este trabajo intenta poner de manifiesto la influencia de los discursos de la posmodernidad en los nuevos discursos sobre la práctica del diseño. Asumimos que con la crisis de la modernidad se resquebraja también el corpus de discursos sobre su práctica del diseño —entendido como heredero suyo—, lo que da lugar a nuevas posturas y argumentaciones que, a su vez, modifican la propia práctica y determinan la expansión de su campo. Partiendo del campo filosófico para comprender el debate modernidad–posmodernidad, analizamos sus influencias y matices en los autores más importantes en el ámbito del diseño.

posmodernidad, modernidad, diseño, discursos de la práctica de diseño

Postmodern thinking in discourses on the practice of design

This paper aims to demonstrate the influence of postmodern discourses on new discourses on the practice of design. By understanding the design as a product of modernity, we assume that the crisis of this cultural construction also breaks down the corpus of discourses on the practice of design, giving rise to new positions and arguments which, at the same time, modify the practice itself and determine the expansion of its field. Taking philosophy as a starting point to understand the debate on modernity–postmodernity, we analyze its influences and shades according to the most influential authors in the field of design.

postmodernity, modernity, design, discourses on the practice of design

INTRODUCCIÓN

Bajo los *metarrelatos* del pensamiento moderno (Lyotard, 1986/1994) fueron fundadas las bases del diseño, su delimitación y definición (Devalle, 2009a). De este modo, se consagra como un *campo* (Bourdieu, 2005) autónomo dentro de las prácticas culturales, con un *habitus* y capital simbólico compartidos, y, por tanto, deslindado del campo artístico, tecnológico y científico. Esta autonomía se debe en gran parte a su componente diferencial: lo proyectual (Maldonado, 1977/1993), que define la especificidad del diseño a través de este saber instrumental, fruto de un pensamiento *racional*. En esto último —el *ser proyectual* o *ser artístico*— consistió el debate moderno puertas adentro del diseño. En definitiva, las preocupaciones de su discurso giraban en torno a una pregunta: *¿qué es el diseño?*

La *racionalidad* es central en lo que Maldonado define como proyectual; por tanto, si, desde una perspectiva moderna, lo proyectual es esencial para la práctica del diseño y la racionalidad en que se sustenta es lo que la posmodernidad pone en crisis, no es desatinado pensar que habrá transformaciones en lo que respecta a la práctica del diseño y a sus discursos¹. En este sentido, advertimos en algunas indagaciones actuales sobre la práctica del diseño que las preguntas no giran en torno a este como disciplina o a su producto como objeto de estudio, sino más bien se centran en la operatoria del diseño para resolver problemáticas dentro de un contexto *complejo* (Morin, 1990/1997). La pregunta entonces sería esta: *¿cómo opera el diseño en y para una determinada situación?*

Creemos que este cambio de eje en las indagaciones sobre el discurso del diseño y el particular interés por su práctica —hechas por Richard Buchanan, Kees Dorst, Guy Julier, Victor Margolin, Abraham Moles, Harold Nelson, Erik Stolterman, John Thackara, entre otros— solo es posible ser pensado dentro de un discurso que trascienda los preceptos de la modernidad,

1 Debemos aclarar que no se trata de una transformación generalizada, sino que simultáneamente circulan discursos que se circunscriben al pensamiento moderno (G. Bonsiepe, J. Frascara, J. Costa, entre otros).

sobre todo de su énfasis en la razón como un dominio hegemónico y de pretensión totalizante.

Por último, y más importante aún, si efectivamente hay una influencia del pensamiento posmoderno en el discurso del diseño, consecuente e indefectiblemente se reconfigura su campo. Es de nuestro interés en estas páginas dejar esbozado un camino posible para desarrollar los alcances, los modos y las consecuencias de esta reconfiguración.

EL DEBATE MODERNIDAD-POSMODERNIDAD

Cuando hablamos de posmodernidad, lo hacemos en el sentido de la caracterización propuesta por J. F. Lyotard en su texto *La condición posmoderna* (1979/1993), aunque no es la única idea que se tiene sobre el tema, dado que en textos elaborados por Huyssen, Vattimo, Foster, Jameson, entre otros, también está presente el tema. Esto destaca la calidad no unidimensional de los discursos sobre la posmodernidad.

A diferencia de la era moderna, que nació con el establecimiento de la subjetividad en el discurso, se caracteriza por la competencia constante entre una multiplicidad de juegos del lenguaje, sin que alguno se postule como la forma legítima de dar cuenta de la realidad. De este modo, a partir de la deslegitimación de la racionalidad, postula el fin de la historia, revelando que, en esta última, la razón solo ha sido una entre otras narrativas, un gran relato al cual renuncia.

En lugar de la creencia en un gran relato, se insta a la relevancia del carácter irreductible y pluralista de los discursos. En este sentido, surge el interés por los fragmentos, es decir, ya no se trata de un discurso racional y totalizante en singular, sino de una multiplicidad de discursos en plural. No hay más lugar para las ideas de consenso (Habermas), historia (Hegel) o progreso (Ilustración).

Para la posmodernidad son bienvenidos el azar, el desorden de los procesos naturales y el principio de incertidumbre de Heisenberg, y aunque hay debates que se centran en que de alguna manera han sido malinterpretados

—especialmente por el arte—, lo destacable es que hay una apertura hacia nuevos horizontes epistemológicos.

Se establece, entonces, una *scienza nuova* contrapuesta a los preceptos reduccionistas y simplificantes de la ciencia moderna, y fundada casi a través de sus antónimos: unidad versus diversidad, azar versus necesidad, cantidad versus calidad, sujeto versus objeto, holismo versus reduccionismo. Como indica Morin (1990/1997), “porque es, evidentemente, toda la estructura del sistema de pensamiento la que se halla trastornada, transformada, es toda una enorme estructura de ideas la que colapsa”.

Esta ciencia nueva es la que permite pensar la complejidad, que, como expresa Morin, no se plantea solo en el ámbito de la ciencia, sino que atraviesa también el de la vida cotidiana. Su teoría de la complejidad está fundada firmemente en la renuncia a los imperativos modernos. Con ello, da un giro a los “demonios” científicos y filosóficos, y los convierte en la fortaleza del paradigma complejo.

Fundamentalmente, a partir de las dudas planteadas por Nietzsche, las corrientes posmodernas surgen de la deslegitimación de los relatos modernos y la crítica a una ideología totalizadora. De esta manera se abandona aquel proyecto moderno aferrado a las ideas ilustradas de un discurso universal, racional y científico.

¿Dónde puede residir la legitimación después de los meta-relatos? El criterio de operatividad es tecnológico, no es pertinente para juzgar lo verdadero y lo justo. ¿El consenso obtenido por discusión, como piensa Habermas? Violenta la heterogeneidad de los juegos del lenguaje. Y la invención siempre se hace en el disentiimiento. El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo incommensurable. (Lyotard, 2008, pp. 4-5)

El pensamiento de Habermas, caballo de batalla por antonomasia de los defensores del proyecto moderno, plantea una defensa en contraposición al pensamiento posmoderno que caracteriza como antimoderno.

La célebre conferencia de 1980 de la Bienal de Venecia inaugura uno de los momentos más álgidos en el debate modernidad-posmodernidad, debido a la repercusión que tuvo entre los representantes del cuestionamiento a los

imperativos modernos —uno de sus más importantes interlocutores fue Lyotard—.

Es preciso señalar que la defensa de Habermas es de la modernidad que propuso un proyecto emancipatorio y de liberación de la humanidad respecto del pasado, es del proyecto de la Ilustración, que, según su argumentación, no se trata de un proyecto fracasado sino inacabado. De allí la palabra *proyecto*.

Este proyecto es el que el filósofo alemán opone a los *modernismos estéticos* —se refiere particularmente al dadaísmo y surrealismo— y es en este sentido que sentencia que “el modernismo es dominante, pero está muerto” (Habermas, 2008, p. 24).

Habermas defiende el proyecto moderno a través de la crítica de las posiciones adversas. En primer lugar, encara los juicios contra lo que interpreta como antimodernismo, representado por el neoconservadurismo. En este sentido, traza una conexión entre la posmodernidad y la posición neoconservadora. Encuentra que los argumentos neoconservadores —y principalmente se refiere a la obra de Bell— hacen un análisis débil o ingenuo de la modernidad cuando escinden la modernización social del desarrollo cultural, y olvidan que tanto lo que rescatan como lo que descartan se gesta en el mismo seno.

Del mismo modo, critica que la única solución que plantea el neoconservadurismo para combatir las desviaciones hacia el consumo, el éxito y el ocio sea retomar un discurso religioso y desconocer, de este modo, las lógicas propias de la modernidad.

En última instancia, el neoconservadurismo, sobre la base de las actitudes modernistas, justifica un antimodernismo. Toma de la modernidad lo que cree conveniente —como el desarrollo de la ciencia—, pero deja confinado a la reprobación lo que no cuaja en su postura. Habermas advierte que, detrás de este razonamiento, la ciencia, la moralidad y el arte se entienden como estratos autónomos, lo que es lo mismo que abandonar el proyecto de la modernidad, ya que tomar algunos recursos y otros no implica no entender su lógica.

Si bien esta crítica al neoconservadurismo es transparente en su escrito, los críticos de Habermas, principalmente Lyotard, han señalado que el foco de su ataque se centra en el posmodernismo, desde el momento en que articula

el pensamiento posmoderno francés con el neoconservadurismo, en tanto la renuncia a la racionalidad de los primeros allana el camino de los segundos.

En respuesta a esta crítica habermasiana, Lyotard plantea lo siguiente:

Lo que Habermas reclama a las artes y a la experiencia que éstas procuran es, en suma, que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento del discurso de la ética y la política, franqueando así un pasaje hacia la unidad de la experiencia.

La pregunta que yo planteo es la siguiente: ¿a qué tipo de unidad aspira Habermas? ¿El fin que prevé el proyecto moderno es acaso constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento vendrían a encontrar su lugar como un todo orgánico? ¿O es que el pasaje que se ha de franquear entre los juegos de lenguaje heterogéneos, el conocimiento, la ética, la política, es de un orden diferente de éstos? Si es así, ¿cómo haría para realizar su síntesis efectiva? (1986/1994, p. 13)

Así, lo denominado *posmodernidad* supone la pluralidad, la multiplicidad, la contradicción, la simultaneidad, en lugar de la adscripción moderna al progreso unilineal y a la univocidad. El *momento* posmoderno, en términos poshistóricos, congenia con las ideas de fragmento y fractura, así como con el compromiso con las minorías.

Este giro de pensamiento hacia la fragmentación y el pluralismo —como producto de los aportes de Nietzsche y Wittgenstein en relación con la destrucción de la unidad del lenguaje— ha repercutido de varias formas en las artes, la arquitectura y, según indagaremos, en el diseño.

Estos cambios han sido prefigurados por las vanguardias históricas, influenciadas por el pensamiento nietschiano, y desarrollados en los discursos sobre la práctica del diseño. Sin embargo, han sido cercenados por el discurso dominante de la modernidad. Recordemos, sin ir más lejos, el famoso debate enmarcado por la sentencia de A. Loos en 1908, “el ornamento es delito”, en pleno auge de la legitimación de la racionalidad como eje del discurso moderno del diseño y motor de su praxis.

Los debates en torno a modernidad–posmodernidad que entablan Habermas y Lyotard son centrales para nuestro trabajo, puesto que mediante ellos

entendemos que el diseño, como práctica cultural, prefigura y transforma su discurso como consecuencia directa de la reconfiguración de su campo.

De este modo, entendemos que, en la instalación del debate entre estas dos perspectivas de pensamiento, se consolida un punto de inflexión para la construcción del discurso del diseño, lo que abre las puertas hacia nuevos horizontes en las indagaciones sobre el tema, surcadas por la tensión entre la defensa y el cuestionamiento al discurso de la modernidad.

¿DISEÑO Y POSMODERNIDAD? CRÍTICAS AL DISCURSO MODERNO DEL DISEÑO

La crítica a la modernidad, y específicamente al Movimiento Moderno, en los discursos sobre la práctica del diseño aparece enfocada, en primer lugar, en el aspecto funcionalista. El *styling*, el *kitsch* del siglo XIX y el *modern style* fueron algunas de las respuestas contemporáneas al funcionalismo institucionalizado por la Bauhaus.

Esto evidencia que el debate forma-función instalado por la Bauhaus, si bien se convirtió en el *modo de hacer* dominante para el diseño occidental, nunca dejó de verse amenazado por contradiscursos emergentes, puesto que sus propias contradicciones conformaban su talón de Aquiles. Como así señalara J. Baudrillard, “basta llevar a fondo este principio de funcionalidad para hacer que surja de él el absurdo” (2008, p. 235).

No obstante, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el debate forma-función pierde vigencia ante las grandes transformaciones que se producen en la sociedad de consumo, cuando se subvierte la lógica de oferta y demanda (Devalle, 2009b).

Su batalla (la del funcionalismo) cristalizó a partir de estos principios: eliminar sistemáticamente lo inútil y, por este mismo hecho, determinar una filosofía de la vida. Por lo tanto, no existen ya objetos, cualesquiera sean, que no pretendan, en cualquier medida, participar de alguna manera de la inspiración de lo funcional, aun cuando la nieguen o la contradigan.

Esta tesis entra en contradicción, de hecho, con las ideas de una sociedad opulenta. [...] En otros términos, el mercado está preso en una circulación

que necesariamente debe ir en aumento. Se trata de una ética de lo superfluo, de lo perentorio incorporado y del consumo a ultranza. La ética del consumo es, como bien señala Baudrillard, antiascética, pues el ascetismo de la función construye el objeto para una razonable eternidad. (Moles, 1971/1973, p. 175)

Con la transformación de las condiciones del mercado, se debilita el argumento racionalista, que estaba determinado por una economía que, en términos de Baudrillard, funcionaba a partir del *valor de uso y de cambio*. A diferencia de este nuevo contexto, la transformación económica traerá consigo la primacía del *valor simbólico*. Esto, sumado a la instalación de la desconfianza en los pilares modernos, desemboca en lo que se podría denominar *la crisis de la modernidad*.

Antes de seguir avanzando, es preciso aclarar que así como Maldonado ha marcado la diferencia entre modernidad y Movimiento Moderno, la misma salvedad debemos hacer respecto al término *posmodernidad* y lo que algunos llaman *estilo o diseño posmoderno*. Al primero lo inscribimos dentro de la esfera filosófica, como hemos planteado basándonos principalmente en Lyotard. Se trata de una corriente de pensamiento —sin un discurso homogéneo, sino multidimensional— que cuestiona los imperativos de la modernidad.

En cambio, lo que comúnmente se expresa como diseño posmoderno está relacionado con los lenguajes estéticos que surgen como contrapartida del estilo moderno. La arquitectura deconstructivista, el *grunge*, los diseños del Memphis Group, Alessi y Arad, entre muchos otros, forman parte de esos lenguajes.

Nuestro enfoque no está dirigido hacia esa esfera, sino que busca las relaciones, si es que las hubiere, entre los discursos actuales sobre la práctica del diseño y algunos ejes del vasto pensamiento posmoderno.

Como hemos visto, el discurso moderno estaba fundado en las ideas de progreso, al cual se llegaba a través de un proceso lineal que indefectiblemente trataba de la superación del presente. El discurso moderno era utópico y el diseño hizo eco de él. La crisis de la modernidad, basada en la renuncia a estos imperativos, significa el desplome de la utopía, de la fe en el progreso y, con ello, la desconfianza frente a todas las prácticas que se habían albergado en los preceptos modernos.

El sentido de permanencia anhelado por la modernidad se convertirá en el principio de lo efímero de la posmodernidad (Pelta, 2004).

Nuevos planteos

En virtud de ubicar y describir las trazas del pensamiento posmoderno en los discursos sobre la práctica del diseño, analizaremos un conjunto de textos de autores diversos y sus respectivas vinculaciones con los aspectos filosóficos de la posmodernidad y la noción de complejidad. En función de la limitada extensión de este trabajo frente a la minuciosidad de muchos de esos textos, creemos importante advertir que nos vemos limitados a presentar recortes muy parciales que convienen a nuestro objeto de estudio. A fin de no traicionar lo expresado por los diferentes autores, se ha recurrido, en algunos casos, a la cita extensa aun cuando no dé cuenta del contexto total.

Uno de los autores contemporáneos de más influencia en el discurso del diseño actual es el estadounidense Richard Buchanan, cuyos aportes se centran en el rol del diseño y el diseñador en un nuevo contexto. Para este autor, el diseño es un elemento fundamental de una nueva filosofía de la cultura.

Una de las ideas fuertes de su pensamiento es la del argumento retórico del diseño. Esta concepción —que postula que el diseñador, en lugar de hacer objetos, en realidad construye un argumento— dista de una idea moderna del diseño, donde la preocupación —con todo lo que conlleva— es la construcción de objetos. Como indica Buchanan (1985/1989), “el diseñador, en vez de simplemente hacer un objeto o cosa, está en realidad creando un argumento persuasivo que cobra vida cuando un usuario considera o utiliza un producto como un medio para cierto fin” [traducción de la autora] (pp. 95-96)².

Por otro lado, Buchanan (1985/1989) describe a la posmodernidad como “un período de desilusión posterior al exceso de confianza en el brillante futuro ofrecido por la ciencia y la tecnología” (p. 96), y bajo estas circunstancias el

2 “This article suggests that the designer, instead of simply making an object or thing, is actually creating a persuasive argument that comes to life whenever a user considers or uses a product as a means to some end”.

diseño ha transitado diversos caminos que conviven simultáneamente. En tal sentido, dice:

En todos estos casos, sin embargo, el diseño es un debate entre puntos de vista opuestos sobre aspectos como la tecnología, la vida práctica, el lugar de la emoción y la expresión en el ambiente de vida; y el anfitrión de otras preocupaciones que conforman la textura de la vida posmoderna, posindustrial [traducción de la autora]. (p. 96)³

Buchanan retoma la idea de Harold Rosenberg al afirmar que el diseño se declara a *sí mismo*, es decir, que los objetos diseñados declaran un estatus mediante una argumentación persuasiva. Como ejemplo, cita los artefactos de la marca Braun: el diseñador utiliza estrategias para dotar de una aparente simplicidad a sistemas altamente complejos y lograr que se presenten como objetos “amigables”. Esa simulada simplicidad, que en realidad no es tal, pero que el usuario no llega a percibir como artificial, es en sí un discurso retórico.

La preocupación de Buchanan por el lugar del diseño en la posmodernidad se refleja también en su exposición crítica del dilema de Branzi en su artículo “Branzi’s dilemma: design in contemporary culture” (1994/2010).

Las circunstancias en las cuales Branzi desarrolla su pensamiento están arraigadas en el colapso del modernismo. Los ideales modernistas, que invocaban el continuo mejoramiento de la condición humana a través del progreso en el arte, el diseño y la tecnología, resultan insolventes como aglutinador ideológico del diseño y la cultura. “El paracaídas ideológico del modernismo ya no funciona”, dice Branzi (como se citó en Buchanan, 1994/2010). Y frente a esta ausencia de identidad colectiva plantea dos alternativas: la formulación de una visión por cuenta de cada individuo o la de una nueva ideología que sustituya a la modernidad bajo la forma de un “nuevo modernismo”.

Cualquiera de estas opciones, dice Buchanan, son desagradables y peligrosas. La primera puede conducir a un relativismo que en última instancia suprime horizontes alternativos, y la segunda conlleva la pregunta de cuál ideología

3 “In all of the cases, however, design is a debate among opposing views about such matters as technology, practical life, the place of emotion and expression in the living environment, and a host of other concerns that make up the texture of postmodern, postindustrial living”.

debería ser esa. Buchanan (1994/2010) plantea que esta dicotomía dialéctica no puede ser tal: “a algunos autores les encanta presentar dos columnas paralelas de términos, ‘modernos’ de un lado y ‘posmodernos’ del otro, como si la historia ofreciera una elección clara entre un término y el otro” [traducción de la autora] (p. 24)⁴.

A diferencia de Branzi, Buchanan plantea una tercer alternativa: partiendo del concepto —hoy muy en boga— de *design thinking*, propone que en un periodo donde los valores de usabilidad y disfrute a menudo parecen irreconciliables, los diseñadores pueden ofrecer ejemplos de nuevas maneras de pensamiento y hacer.

Hay esperanza en que el *design thinking*, aplicado en nuevas áreas, pueda servir como alternativa a las viejas formas de tecnología basadas en la especialización científica, las que expertos en áreas estrechas del conocimiento una vez creyeron que podrían mejorar, y enriquecer la vida aplicando conocimiento científico para resolver los problemas cotidianos. [...] La tarea del diseño no es la de diseñar para una audiencia universal o grupos nacionales o segmentos del mercado, ni siquiera para “el consumidor”. A pesar del continuo rol de la producción en masa en muchas sociedades, la tarea del diseño es diseñar para el individuo situado en su contexto inmediato. Nuestros productos deben sustentar al individuo en su esfuerzo por convertirse en partícipe activo de la cultura. (1994/2010, p. 25)⁵

Cabe aquí resaltar el concepto de cultura en Buchanan, quien critica también a Branzi por su visión de la cultura como “una ideología”, y, por tanto, excluyente. Para Buchanan, hay que hablar de “culturas” en interacción

4 “Some writers delight in the exercise of presenting two parallel columns of terms, with ‘modernist’ terms on one side and opposing ‘postmodernist’ terms on the other side, as if history or intelligence offered a clear choice between one term or the other”.

5 “There is hope that design thinking, applied in many new areas, can serve as an alternative to the old forms of technocracy based on scientific specialization, where experts in narrow areas of learning once believed that they could improve and enrich life merely by applying technical knowledge to solve the problems of everyday life. [...] The task is no longer to design for a universal audience, or national groups, or market segments, or even the ideological abstractions known as ‘the consumer’. Despite the continuing role of mass production in many societies, the task is to design for the individual placed in his or her immediate context. Our products should support the individual in the effort to become an active participant in culture”.

y debate. Esta postura, marcadamente posmoderna, se pone también en evidencia en su interés por los *design studies* (estudios de diseño) para el abordaje de la práctica del diseño. Esta disciplina surge como mediadora entre los problemas del diseño integrador en la industria y las preguntas de siempre sobre el rol y las contribuciones del diseño.

Los *design studies* hacen explícita la diversidad de los presupuestos que guían al diseño y examinan sus consecuencias en el pasado, presente y futuro. Están dirigidos a mejorar la práctica del diseño, pero desde una perspectiva pluralista y de diferentes abordajes teóricos. Esto indica una realidad sobre la práctica del diseño, que implica un distanciamiento de aquellos preceptos monolíticos sobre ella. En palabras del mismo autor: “el diseño es demasiado importante para confinarlo a preguntas y soluciones tácticas” [traducción de la autora] (Buchanan, 1989)⁶.

Dentro de esta concepción del diseño —que en principio podemos llamar *expandida* y sobre la cual volveremos en nuestras conclusiones—, aparece también en Buchanan la inclusión de los procesos inmateriales en el campo del diseño. Como lo expresa G. Julier:

Buchanan no especifica necesariamente qué entiende por “productos”, y afirma que estos pueden englobar tanto símbolos comunicativos e imágenes como objetos físicos; pero también considera la función del diseño en la configuración de sistemas, entornos, ideas y valores. En este estado de madurez, el diseño puede participar en la presentación externa de bienes y servicios ante el público, pero también de los sistemas internos que administran el desarrollo y la distribución de esos bienes. Así pues, traslada el debate de la forma material a los procesos inmateriales, del diseño como proveedor de objetos al modelado de relaciones y estructuras. (Julier, 2008/2010, p. 76)

Este descentramiento respecto de la producción objetual y el interés por los aspectos inmateriales del diseño encuentra en Abraham Moles un exponente clave. Es notable la idea planteada por Moles (1995) en su ensayo “Design and immateriality: what of it in a post-industrial society?”, publicado en el libro *The idea of design*, editado por R. Buchanan, D. Doordan y V. Margolin.

6 “Design is too important to be confined to tactical questions and tactical solutions”.

Allí plantea que una cultura inmaterial está emergiendo como consecuencia de cambios tecnológicos. Sostiene que la sociedad posindustrial, superindustrializada, se encuentra en la era de la *telepresencia*, que procura establecer equivalencias entre la *presencia real* y la *presencia vicarial*. Este último aspecto realza la importancia de lo que se encuentra próximo en contraposición con lo distante, pero, al mismo tiempo, que la distancia entre nosotros y los objetos se vuelve cada vez más irrelevante. Por otro lado, en la sociedad de la información por la que transitamos, pasamos más tiempo manipulando información que objetos.

El diseñador crea el entorno de otros. Hasta ahora, la vocación del diseñador ha sido tanto conceptual como concreta. El taller ha sido un lugar para percibir y construir modelos destinados a ser copiados para la producción masiva. La pregunta ahora, sin embargo, es cómo esta vocación se modificó, para bien o para mal, por el inexorable desarrollo de la cultura inmaterial. La actividad misma del diseño está cambiando porque las herramientas del diseñador se están volviendo inmateriales como las vidas de aquellos para quienes los productos se comercializan.

[...] La tendencia hacia la inmaterialidad incluye toda la concepción proyectual en un modelo concreto, un proceso que solía depender de una situación de interacción permanente entre concepción y construcción. El juego dialéctico entre lo abstracto (la idea, la visión mental) y lo concreto (la lucha con el material, herramientas y dispositivos) está dejando paso a un trabajo hecho esencialmente con computadoras de escritorio integradas a las de la fabricación [traducción de la autora]. (Moles, 1995, p. 270)⁷

7 “The designer creates the environment of others. Until now the designer’s vocation has been both conceptual and concrete. The workshop has been a place to perceive and build models destined to be copied for mass production. The question now, however, is how this vocation has been modified, for the better or for the worse, by the inexorable development of the immaterial culture. The design activity itself is changing because the designer’s tools are becoming immaterial, as are the lives of those to whom the products are marketed. [...] The trend toward immaterialism includes all projectional conception in a concrete model, a process which used to depend on a situation of permanent interaction between conception and construction. The dialectic game between the abstract (the idea, the mental vision) and the concrete (the struggle with the material and disparate tools and appliances) is giving way to work done essentially with computer-integrated manufacturing at computer desk”.

Antes de introducir algo nuevo, el diseñador debe proteger el *status quo*, el cual permite a los individuos participar espontáneamente y con poco esfuerzo en la seductora inmaterialidad del mundo de hoy [traducción de la autora]. (Moles, 1995, p. 271)⁸

Este nuevo aspecto de la cultura que señala Moles como inmaterial define una postura que determina un cambio indefectible en la práctica del diseño. Del mismo modo, entendemos que este planteo necesariamente se posiciona un paso más allá del discurso moderno.

Ampliando el horizonte del diseño desde el sentido en que son comprendidos los objetos y su relación con el usuario, aunque sin apartarse tanto de los preceptos tradicionales como Buchanan o Moles, encontramos a Victor Margolin. En su artículo “Expanding boundaries of design: the product environment and the new user” (1989), plantea que los objetos están comprendidos *per se* y por su entorno como totalidad. Esto incluye las condiciones para la adquisición del producto, aprender a usarlo, seguir sus cambios y mejoras, obtener sus componentes y mantenerlo en buen estado. De este modo, aunque no fuera así considerado por los diseñadores y fabricantes, para el usuario el producto es también su entorno.

Este planteo de la relación entre producto y usuario está un paso adelante de la noción de interfase de Bonsiepe. El objeto diseñado no es solamente lo que relaciona al usuario con un fin —en el que el diseñador preveía un número limitado de funciones—, sino que la noción de Margolin supone que los objetos diseñados deberán ser pensados como dinámicos en contraposición con la forma convencional estática, como resultado del proceso de diseño: “el diseñador, si bien no podrá prever todas las formas en que los productos complejos pueden ser utilizados, debe pensar en términos de posibilidades múltiples” [traducción de la autora] (1995, p. 276)⁹.

8 “Before introducing something new, the designer must protect the status quo, which permits individuals to participate spontaneously and with little effort in the seductive immateriality of today’s world”.

9 “The designer can no longer foresee all the ways that complex products will be used and must think in terms of multiple possibilities rather than limited number of set functions”.

Como está expresado en el título del artículo, esta noción expande los límites del diseño. Incluye un nuevo concepto de producto y de usuario, y en consecuencia constituye una nueva relación entre ellos. El usuario forma parte del proceso de diseño y no es meramente su destinatario. Esto supone una visión integradora y superadora sobre la práctica del diseño: incluir en el proceso de diseñar una dimensión horizontal que se contrapone con el verticalismo de las miradas más clásicas de la modernidad, en la que la sutil diferencia reside en entender al usuario como coprotagonista del proceso y no como una voz *a posteriori* bajo la forma de *feedback*.

John Thackara, por su parte, enfoca el problema de la relación entre objeto, usuario y contexto desde la perspectiva de un diseño responsable. En su libro *In the bubble. Designing in a complex world*¹⁰, plantea una fuerte crítica hacia los modos modernos que convirtieron, durante la inauguración de la era industrial, a la tecnología en sinónimo de la subordinación de los intereses de la gente a los de ella, bajo las ideas de progreso y desarrollo continuo.

La idea de “que la gente se adapte” a las nuevas tecnologías nos afectó a todos. Creíamos que la línea de montaje y la estandarización iban a hacer del mundo un lugar mejor, pero de la mano de la eficiencia vino la deshumanización del trabajo [traducción de la autora]. (Thackara, 2005, p. 3)¹¹

Aparece aquí la crítica recurrente a la promesa incumplida de la modernidad industrial, pero el autor no denosta la tecnología *per se*, sino que pretende instalar la pregunta *cómo*, es decir, la reflexión acerca de las consecuencias de lo que se diseña. Plantea la idea de un mundo con “menos cosas y más personas”, con referencia a la instalación de un nuevo principio: el de ligereza, al cual deberá ceñirse el diseño donde *el foco está puesto en los servicios y los sistemas, y no sobre las cosas*. Se plantea aquí una nueva relación de consumo, basada en el diseño responsable y no en la tecnología.

10 Señalamos particularmente la idea de mundo “complejo”, concepto central en el pensamiento posmoderno y cuyas implicancias atraviesan varios de los textos aquí trabajados.

11 “Getting people adapt” to new technology has affected us all. We believed that the assembly line and standardization would make the world a better place, yet along with efficiency came a dehumanization of work”.

En un mundo de menos cosas y más personas, vamos a seguir necesitando, sin embargo, sistemas, plataformas y servicios que le permitan a la gente interactuar más eficiente y placenteramente. Estas plataformas e infraestructuras van a requerir un poco de tecnología y mucho diseño [traducción de la autora]. (Thackara, 2005, p. 6)¹²

En este sentido, se trata de un planteo ético, inscrito en el discurso de la sustentabilidad, que habla de un mundo que drásticamente reducirá el volumen de *hardware* —cuya generación fuera la tarea tradicional del diseño—, por lo que cambia el eje de su función: el diseño como modo de pensamiento en oposición al que se dedicaba a hacer cosas.

Podemos afirmar, hasta aquí, que la dimensión inmaterial de la práctica del diseño aparece, con diversos matices, como una constante en los autores trabajados. La noción de discurso, ya visitada en Buchanan, está también presente en los trabajos del holandés Kees Dorst.

Dorst aborda las problemáticas de diseño como paradojas, en el sentido de que se encuentran estructuralmente constituidas por discursos en conflicto. Esta postura se encuentra en franca contraposición con el paradigma racional del *problem-solving*, el cual fue elaborado principalmente por H. A. Simon (1973), instalado como metodología y que, según Dorst, es aún una posición dominante en los discursos sobre el diseño.

El diseñador, en su situación problemática paradójica, necesita construir un diseño que trascienda o conecte los diferentes discursos, en sentido amplio (con la construcción de un metadiscurso), o simplemente en una instancia concreta del diseño para ser desarrollado. Para hacer esto, el diseñador debe sortear las formas de pensamiento encarnadas en los discursos. Este paso es probablemente incluir un fuerte elemento intuitivo. Basados en una comprensión clara de los discursos y las experiencias previas con situaciones paradójicas, se crea una solución que requiere ser evaluada desde el punto de vista de todos los diferentes discursos [...]. Para que la solución sea una solución, necesita estar reconocida como tal en los contextos de todos los discursos

12 "In a less-stuff-more-people world, we still need systems, platforms, and services that enable to interact more effectively and enjoyably. These platforms and infrastructures will require some technology and a lot of design".

relevantes (en la práctica, esto a menudo significa, primero y principalmente, que debe ser aceptada por todos los *stakeholders* relevantes) [traducción de la autora]. (Dorst, 2006, p. 15)¹³

Mientras la noción de diseño como discurso es trabajada por Buchanan desde el aspecto retórico, Dorst se aproxima desde el concepto de la paradoja, el cual podríamos ligar a la teoría de la complejidad elaborada por Morin, en tanto lo paradójico consiste en operar con lógicas de sentido contrario sin excluirlas.

Un “problema de diseño” es tomado como una paradoja hecha de la colisión de discursos en conflicto. La naturaleza del diseño creativo reside en forjar las conexiones entre estos discursos, en un nivel general o en el diseño concreto [traducción de la autora]. (Dorst, 2006, p. 15)¹⁴

Nuestra argumentación se ha focalizado en el término “problema de diseño”. El uso extendido de este término en los debates dentro y acerca del diseño lo convierten en uno de los términos básicos en la descripción metodológica de las actividades del diseño. Pero esperamos haber demostrado que este término es muy problemático en un contexto científico. [...] Por ahora, poner entre comillas el término “problemas de diseño” permite que emerjan nuevos marcos de referencia y descripciones de la actividad del diseño. De este ensayo surge una forma alternativa para describir al diseño como la resolución de paradojas entre discursos en una situación de diseño. Esta forma alternativa de describir al diseño echa nueva luz sobre su naturaleza y sobre la clase de

13 “The designer, in his/her paradoxical problematic situation, needs to construct a design that transcends or connects the different discourses, in a general sense (by the construction of a meta-discourse), or just in the concrete instance of the design-to-be-developed. To do this, the designer has to step out of the ways of thinking embodied in the discourses. This step is likely to include a strong intuitive element. Based upon a clear understanding of the discourses, and upon earlier experiences with paradoxical situations, a solution is created that needs to be evaluated from the standpoints of all the different discourses. [...] For the solution to be a solution, it needs to be recognized as such in the contexts of all relevant discourses. (In practice, this often means, first and foremost, that it should be acceptable to all the relevant stakeholders.)”

14 “A ‘design problem’ is taken as a paradox, made up out of the clash of conflicting discourses. The nature of creative design is the forging of connections between these discourses, on a general level or in the concrete design”.

creatividad que es parte y territorio del diseño [traducción de la autora]. (Dorst, 2006, p. 16)¹⁵

Simplemente, la idea de *la resolución de paradojas entre discursos en una situación de diseño* es una declaración superadora, en términos opuestos a la de cualquier descripción moderna. En primer lugar, el diseño como discurso, y, en segundo término, la resolución no de *problemas de diseño*, sino de *paradojas en una situación de diseño*, son parte, a su vez, de un discurso sobre la práctica renovado.

La concepción del diseño como un campo que excede la producción material de objetos, la expansión de sus áreas de alcance —a límites que aún no alcanzamos a vislumbrar— y el interés por incorporar el punto de vista del usuario en la reflexión sobre su práctica son partes del territorio que permite hablar de una “cultura del diseño”. En este marco, Guy Julier intenta plantear la cultura del diseño como una disciplina propia de investigación que comprende tanto a los productos como a los consumidores.

En esa línea, advierte que con el capitalismo de mercado emerge *una nueva generación de consumidores de diseño* y se expanden de este modo sus competencias. Esto trae aparejado un desvanecimiento de los límites de las disciplinas tradicionales del diseño en virtud de que *no se vende más un estilo visual, sino una forma de estructurar y gestionar el proceso de diseño*.

La cultura del diseño es una “manera de hacer las cosas”, que adopta un papel activo para transformar las prácticas de quienes están más allá de sus

15 “Our argument has focused on the term ‘design problem’. The widespread use of this term in the vernacular discussions within and about design make it one of the basic terms in a methodological description of design activities. But we hope to have demonstrated that the term ‘design problem’ is very problematic in a scientific context. [...] Temporarily bracketing the term ‘design problem’ allows new frames of reference and descriptions of the design activity to emerge. Within this paper, that process has resulted in an alternative way to describe the design as the resolution of paradoxes between discourses in a design situation. This alternative way of describing design potentially sheds new light on the nature of design, and on the king of creativity that is part and parcel of design”.

administradores. Por tanto, entiende el contexto como algo circunstancial y no como algo dado: el mundo se puede cambiar mediante una nueva forma de cultura del diseño. (Julier, 2008/2010, p. 21)

Al igual que Moles, Julier tiene una visión del diseño que incluye a la inmaterialidad como tópico, entendiendo por diseño un concepto expandido que excede la prestación profesional para imbricarse con la cultura. Al respecto dice lo siguiente:

La cultura del diseño como objeto de estudio incluye, por tanto, los aspectos materiales e inmateriales de la vida cotidiana. Por una parte, se articula a través de imágenes, palabras, formas y espacios, pero, por otra, conjuga discursos, acciones, creencias, estructuras y relaciones. (Julier, 2008/2010, p. 23)

Y agrega: “la función del diseñador es la de crear valor. [...] Como consecuencia, surge un nuevo campo de actividades que orquestan y coordinan los procesos materiales y no materiales” (Julier, 2008/2010, p. 31).

Vemos en Julier una preocupación por instalar la cultura del diseño como marco teórico para el estudio del diseño, pero más interesante aún es su lectura del diseño, que se desplaza del eje de discusión moderna cuando deja de centrarse en los objetos: “la discusión ha dejado de centrarse en exclusiva en los objetos materiales, y se ha desplazado hacia una visión del diseño más integradora, que a su vez puede llegar a cuestionar el papel del diseñador” (Julier, 2008/2010, p. 77).

También recordamos el trabajo de Harold Nelson y Erik Stolterman, que en cierto modo integra todos los conceptos que estuvimos desarrollando con los autores precedentes en una teoría insertada en la cultura del diseño. En primer lugar, plantean que, para afrontar los desafíos propios de una realidad compleja, es necesaria una aproximación que trascienda los métodos tradicionales. Para ello, procuran desarrollar e implementar una cultura del diseño que entienden del siguiente modo:

La idea de cultura del diseño promueve una comprensión del diseño que trasciende contextos particulares, disciplinas específicas o conceptos individuales. Por ejemplo, es común la creencia de que el diseño es simplemente una forma de la creatividad. La creatividad es aquello que da al diseño una cualidad especial, pero aunque la creatividad es seminal para el diseño, este es más vasto

y exhaustivo. El diseño incluye no solo pensamiento creativo sino actividad innovadora. Innovación difiere de la creatividad dado que se trata de una acción orientada, lograda a través de la manifestación e integración de conceptos creativos en el mundo real [traducción de la autora]. (Nelson y Stolterman, 2003, p. 4)¹⁶

Difieren de una visión moderna del diseño, que se aproxima a los métodos científicos, en el sentido de que el fin último sea el de crear objetos universales. Si bien la era tecnológica en la que vivimos ha cristalizado el método científico para describir la realidad, esto no va a servir para desarrollar una teoría del diseño.

No hay un abordaje científico para determinar algo concreto porque la ciencia es un proceso para discernir abstracciones que se aplican en categorías o en la taxonomía de un fenómeno, mientras que algo concreto es singular y único. Crear algo que es concreto y único, por lo tanto, no puede ser logrado usando un abordaje científico. [...] El resultado de un proceso de diseño específico, como un auto, un currículum o una estructura organizacional, es algo concreto y único, no son universales. [...] Incluso cuando los productos son diseñados a gran escala, con amplia distribución, aún poseen la cualidad de ser concretos y no universales, desde que no representan la única posibilidad de cumplir el mismo fin o servir el mismo propósito. (Nelson y Stolterman, 2003, p. 33)¹⁷

El objetivo de los autores no es el de desterrar la visión científico-racional del diseño, sino, por el contrario, sumar el carácter intuitivo como factor

16 "The idea of a design culture is one that promotes an understanding of design as transcendent of particular contexts, specific disciplines, or single concepts. For instance, it is commonly believed that design is simply a form of creativity. Creativity is thought of as the activity that gives design its special qualities. But, even though creativity is seminal to design, design is larger and more comprehensive. Design is inclusive not only of creative thinking but includes innovative activity as well. Innovation differs from creativity in that innovation is action oriented. It is achieved through the manifestation and integration of creative concepts into the real world".

17 "There is no scientific approach to determining the particular because science is a process of discerning abstractions that apply across categories or taxonomies of phenomena, while the particular, therefore, cannot be accomplished using a scientific approach. [...] The outcome of a specific design process, such as a car, a curriculum, or an organizational structure, is an ultimate particular. It is something unique. It is not the universal [...]. Even when products are designed in great numbers, with wide distribution, they still have the quality of being particular and not universal.

constitutivo del diseño, al cual describen como un conocimiento complejo e integral.

En el mundo del diseño de hoy podemos encontrar abordajes modernos que reflejan las tradiciones científicas. [...] Estos abordajes no son los únicos que influyen cómo una sociedad y sus diseñadores adquieren conocimiento. [...] El diseño es considerado como un punto medio entre la intuición y la lógica, o la imaginación y la razón. (Nelson y Stolterman, 2003, pp. 36-37)¹⁸

Nelson y Stolterman, casi del mismo modo en que lo expresa Morin, critican el abordaje científico por su carácter reduccionista e introducen el término complejidad para referirse a la dinámica de las relaciones.

El abordaje analítico o científico para entender al mundo —a través de una observación y un análisis reduccionista— introdujo poderosas ideas, útiles para predecir y controlar la naturaleza por el bien de la humanidad. Sin embargo, estos beneficios también trajeron consecuencias negativas, ambas para la naturaleza y la humanidad.

La naturaleza no es una colección de elementos orgánicos e inorgánicos que existen aisladamente, como tampoco la humanidad es una colección de individuos aislados. Todo está relacionado con todo con grados de variabilidad e intensidad. Estas relaciones producen cualidades y atributos en múltiples niveles de resolución. La complejidad, un atributo característico derivado como consecuencia de la dinámica de interactividad de las relaciones, es la regla en el mundo real, mientras que la simplificación y el pensamiento reduccionista, tal como el de ignorar las relaciones y concomitancias emergentes, es una distracción peligrosa. (Nelson y Stolterman, 2003, p. 72-73)¹⁹

18 “In today’s world of design, we can find modern approaches resembling all of these various scientific traditions. [...] These approaches, however, are not the only ones that can influence how a society and its designers acquire knowledge. [...] Design is also considered to be at a midpoint between intuition and logic, or imagination and reason”.

19 “Scientific, or analytic, approaches to understanding the world —through a consistent dedication to reductive observation and analysis— have provided powerful insights, helpful in predicting and controlling nature, for the betterment of humanity. But these gifts also have negative consequences, both to nature and to humans, as mentioned above.

Nature is not merely a collection of organic and inorganic elements or compounds, possessing attendant qualities and attributes, which exist in isolation. Nor is humanity merely a collection of individuals in

Luego de haber expuesto esto, Nelson y Stolterman sostienen que un abordaje sistémico, es decir, que integre la complejidad, es necesario en el diseño; aún más, lo describen como su lógica.

Cuando vemos a la naturaleza y la actividad humana interrelacionada, estamos tomando un abordaje sistémico, el cual es opuesto a un abordaje reduccionista. Como diseñadores creemos que necesitamos ver al mundo desde la perspectiva sistémica. El abordaje sistémico es la lógica del diseño. (2003, p. 74)²⁰

Como hemos dicho, describen la complejidad de manera muy similar a lo que podemos encontrar en Morin y la proponen como plataforma del diseño.

Complejidad se refiere a un proceso de inclusión abarcativo y completo de asimilación. [...] Es sobre tomar en consideración todas y cada una de las cosas potencialmente significativas. Es sobre mezclar manzanas con naranjas y hablar de repollos y reyes a través de un proceso que pone todo en relación y lo coloca en un contexto compartido. Esto se hace consistente e intencionalmente asegurando que toda situación de diseño sea apropiadamente compleja. (Nelson y Stolterman, 2003, pp. 85-86)²¹

Un diseño nunca existe aislado, siempre es parte de un todo y es en sí mismo un todo. En diseño, cuando decimos que algo es un todo nos referimos a

isolated proximity to one another. Everything is in relationship to everything else which varying levels of criticality and intensity. These relationships produce qualities and attributes at multiple levels of resolution. Complexity, a distinctive attribute arising as a consequence of the dynamic interactivity of relationships, is the rule in the real world, while simplification or reductionist thinking, such as ignoring relationships and concomitant emergent qualities, is a dangerous distraction”.

- 20 “When we view nature and human activity as interrelated and interrelating, we are taking a systems approach, which is opposite to the reductionist approach described above. As designers, we believe that we need to view the world from this systems perspective. The systems approach is the logic of design”.
- 21 “Complexity, or complexification, concerns the process of inclusion, encompassment, incorporation, assimilation and completeness. [...] It is about taking into consideration everything and anything that is judged to be potentially significant. It is a matter of ‘mixing apples and oranges’ and ‘speaking of cabbages and kings’ through the process of pulling everything into relationship and placing them in a shared context. This is done consistently and intentionally, assuring any design situation will be appropriately complex”.

que es un ensamble complejo de materia y substancia, significado y presencia. (Nelson y Stolterman, 2003, p. 117)²²

Siguiendo esta línea de pensamiento complejo, describen al proceso de diseño como una situación única, compleja e intransferible, y a diferencia de la idea de perfección, abogan por la de adecuación, sobre la cual encuadran al diseño. No hay una respuesta del diseño verdadera o falsa. El diseño es una forma única de pensamiento y acción.

Cada situación de diseño es compleja y única. Las soluciones de diseño que fueron creadas para una situación no encajan en otras. Por su puesto, se han trabajado ampliamente soluciones generales que se adaptan a cualquiera o a la mayoría de situaciones. Ellas no tienen la complejidad y el refinamiento o detalle suficiente para igualar la riqueza de una situación de diseño única. Esto no significa que los diseños deban ser complicados, costosos o excesivos. El mejor diseño para una situación debe ser elegantemente simple y económico, mientras que, al mismo tiempo, debe ser la respuesta más apropiada para los requerimientos únicos de una situación de diseño. (Nelson y Stolterman, 2003, p. 137)²³

Esta idea es asimilable al planteo de Morin, quien establece una clara diferencia entre programa y estrategia: mientras que el primero implica una secuencia automática y preestablecida, una estrategia está destinada a modificarse en función de las circunstancias.

Diseñar es sobre manejar complejidad y riqueza, tensiones y contradicciones, posibilidades y límites; todo ello requiere un buen criterio. [...] El diseño

22 "A design never exists in isolation. It is always part of a larger whole and is itself whole. In design, when we say that something is a 'whole', it means that it is a complex ensemble of compound, meaning and presence".

23 "Every significant design situation is complex and unique. Design solutions that have been created for other complex, unique situations do not match the particular situation at hand. In addition, generalized solutions that fit all or most situations are coarse and grossly formed. They do not have the complexity and refinement or detail sufficient to match the richness of a unique design situation. This does not mean that designs must be complicated, or expensive, or excessive in any other way as a consequence. The best design for a situation may be elegantly simple and economic, while at the same time being the most appropriate response to the unique requirements of the design situation".

siempre ha sido, y seguirá siendo, colaborativo, aun cuando solo incluya a un diseñador y un cliente. Las actividades del diseño se han llevado adelante típicamente en grupos con muchos roles envueltos en relaciones complejas. [...] Es el diseñador individual el que tiene la responsabilidad de actuar sobre este camino para iniciar y desarrollar una cultura del diseño. (Nelson y Stolterman, 2003, p. 290)²⁴

Baste volver al primer C. Jones y sus apreciaciones sobre simplicidad y trabajo en equipo, y compararlas con los conceptos de complejidad y creación colaborativa en Nelson y Stolterman para verificar la distancia conceptual de un discurso del diseño anclado en el pensamiento moderno frente a nuevas perspectivas de cuño posmoderno.

Perspectiva sistémica, tensiones y paradojas, complejidad e interrelación, singularidad antes que universalidad. Nunca antes el discurso sobre la práctica del diseño había empleado estos términos para definir su rol. El pensamiento posmoderno y la crítica a la razón universal que conlleva son ya parte del corpus teórico del diseño. El impacto de estas ideas en su práctica concreta, su enseñanza y su influencia en la cultura están aún por determinarse.

CONSIDERACIONES FINALES. EL DISEÑO, UN CAMPO EN EXPANSIÓN

Luego del recorrido hecho, sería ingenuo —y no es nuestra intención— pretender caracterizar taxativamente los distintos discursos sobre la práctica del diseño como modernos o posmodernos. Entendemos que la cultura del diseño, como todo proceso cultural, comprende una simultaneidad de rasgos que, según la descripción de R. Williams, pueden ser residuales, dominantes o emergentes.

24 “Designing is about handling complexity and richness, tensions and contradictions, possibilities and limits, all of which require design to be a matter of making good judgement. [...] Design has always been, and will continue to be, collaborative at its core; even if that collaboration only includes one designer and one client. Design activities are typically carried out in groups, with many roles involved in complex relationship. [...] It is the individual designer who has the responsibility to act in a design-driven way; to initiate and develop a design culture”.

Dentro del corpus de los discursos sobre la práctica del diseño, encontramos en convivencia aquellos que se podrían considerar modernos —algunos incluidos en este trabajo y otros tales como los de Frascara y Costa— junto a algunos que claramente no se alinean a los ejes dominantes.

Según podemos advertir en las lecturas que hemos revisado para este trabajo, hay un eje común que las atraviesa y que podríamos entender como un punto de inflexión entre un pensamiento moderno del diseño y otro más cercano a lo que algunos —por ejemplo, Lyotard, Vattimo, Huyssen, Jameson, Foster— entienden como posmoderno. Es la idea de que el diseño ya no tiene que ver con la materialización. Esta es la bisagra que, desde nuestro punto de vista, no solo amplía sus posibilidades, sino que cambia radicalmente la manera de pensarlo.

Siguiendo a Bourdieu, entendemos el diseño como un campo, por lo que su constitución y, eventualmente, sus transformaciones se dan a partir de la interacción entre los actores que pertenecen a él y su posicionamiento en la lucha de poder. Este es un proceso de legitimación que determinará el discurso dominante, pues entran en juego también posiciones emergentes. Es al interior de estas tensiones donde surge la transformación del discurso del diseño.

En este sentido, el diseño no se define a través de su medio —los objetos diseñados—, sino de su capacidad de pensarlos. Es aquí donde reside el aspecto liberado de la materialización de la cual hablábamos. Con diferentes matices, hemos visto esta perspectiva en autores como Moles, Nelson y Stolterman, Dorst, Thackara, Julier y Buchanan.

Abraham Moles (1995) dice, desde la noción de inmaterialidad y su consecuencia en la praxis del diseño, que “la actividad misma del diseño está cambiando porque las herramientas del diseñador se están volviendo inmatrimales como las vidas de aquellos para quienes los productos se comercializan” (p. 270)²⁵.

25 The design activity itself is changing because the designer’s tools are becoming immaterial, as are the lives of those to whom the products are marketed.

Harold Nelson y Erik Stolterman conciben al diseño como un modo de abordaje insertado en el marco de la complejidad: “diseñar es la habilidad de imaginar eso que aún no existe [...]. Diseñamos tanto nuestras cosmologías, hogares, negocios y vidas como artefactos materiales” (2003, p. 10)²⁶.

Richard Buchanan entiende al diseño desde lo discursivo: “el diseñador, en vez de simplemente hacer un objeto o cosa, está en realidad creando un argumento persuasivo” [traducción de la autora] (1989, pp. 95-96)²⁷.

Kees Dorst incorpora el concepto de paradoja a partir de la formulación del diseño como discurso de Buchanan:

De este ensayo surge una forma alternativa para describir al diseño como la resolución de paradojas entre discursos en una situación de diseño. Esta forma alternativa de describir el diseño echa nueva luz sobre su naturaleza y sobre la clase de creatividad que es parte y territorio del diseño. [traducción de la autora] (2006, p. 17)²⁸

John Thackara, desde una perspectiva ética anclada en la noción de sustentabilidad, dice lo siguiente:

En un mundo de menos cosas y más personas, vamos a seguir necesitando, sin embargo, sistemas, plataformas y servicios que le permitan a la gente interactuar más eficiente y placenteramente. Estas plataformas e infraestructuras van a requerir un poco de tecnología y mucho diseño. [traducción de la autora] (2005, p. 6)²⁹

26 Design is the ability to imagine that-which-does-not-yet-exist. [...] We design our cosmologies, our homes, our businesses and our lives, as well as our material artifacts.

27 The designer, instead of simply making an object or thing, is actually creating a persuasive argument.

28 Within this paper, that process has resulted in an alternative way to describe the design as the resolution of paradoxes between discourses in a design situation. This alternative way of describing design potentially sheds new light on the nature of design, and on the kind of creativity that is part and parcel of design.

29 In a less-stuff-more-people world, we still need systems platforms, and services that enable people to interact more effectively and enjoyably. These platforms and infrastructures will require some technology and a lot of design.

Guy Julier (2010) hace énfasis en la cultura del diseño:

La forma en que un producto se presenta ante su público —como un objeto de diseño— se convierte en su valor primigenio, [...] como afirman Lash y Urry: lo que se produce cada vez más no son objetos materiales, sino signos. (p. 65)

Al desplazar la materialidad como eje vertebral del diseño, se abren nuevos horizontes para su práctica y por ello dejamos planteada la idea de *campo expandido*. Si bien se podría señalar que una idea del diseño, no como ente materializador de objetos, sino a partir de su carácter transformador y de intervención cultural, ya estaba presente en defensores del *proyecto moderno* como O. Aicher, esta se da siempre a partir de la materialización de elementos concretos y de pensar que estos elementos *intervienen* en la cultura. En cambio, los autores que recorren líneas de pensamiento más afines a la posmodernidad asignan al diseño el carácter de sistema de pensamiento en tanto *constitutivo* de la cultura, desde un abordaje complejo e independiente de la construcción de objetos.

Reconocidos diseñadores e intelectuales como Bill Moggridge, David Kelley, John Maeda y Bruce Mau, entre otros, operan hoy en las fronteras —y más allá— de lo que el movimiento moderno definió como diseño. Aun considerando el carácter extendido de ciertos neologismos, es innegable que conceptos como *diseño de experiencias* serían impensables en un marco estrictamente moderno del discurso del diseño.

Lo descrito a lo largo de este trabajo da apenas una idea general del estado de la cuestión de los nuevos discursos sobre la práctica del diseño, y nuestra hipótesis se encuentra en una fase embrionaria, pero creemos que cumple el propósito de dejar planteado un posible camino para indagaciones posteriores sobre la base de las interrogantes que no han sido respondidas o de las que pueden ser formuladas.

Determinar si estos nuevos discursos dan cuenta de una expansión del campo del diseño tal y como hemos desarrollado hasta aquí o si bien son indicio de una transformación mucho más profunda y constitutiva, capaz de poner en cuestión la noción misma de diseño, es una de las preguntas que quedan planteadas.

REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1997). *Crítica de la economía política del signo*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo originalmente publicado en 1974)
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Buchanan, R. (1989). Declaration by design: rhetoric, argument, and demonstration in design practice. En V. Margolin (Ed.), *Design discourse. History. Theory. Criticism* (pp. 91-109). Chicago: University Of Chicago Press. (Trabajo originalmente publicado en 1985)
- Buchanan, R. (2010). Branzi's dilemma: design in contemporary culture. En R. Buchanan, V. Margolin y D. Doordan (Eds.), *The designed world: images, objects, environments* (pp. 13-27). Nueva York: Berg Publishers. (Trabajo originalmente publicado en 1994)
- Buchanan, R., y Margolin, V. (1995). *Discovering design: explorations in design studies*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Devalle, V. (2009a). *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Devalle, V. (2009b). El análisis cultural. Nuevas perspectivas para pensar el diseño. En L. Arfuch y V. Devalle (comp.), *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global* (pp. 41-71). Buenos Aires: Prometeo.
- Dorst, K. (2006). Design problems. Design paradoxes. *Design Issues*, 22(3), 4-17.
- Habermas, J. (2008). La modernidad, un proyecto incompleto. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). Barcelona: Kairós.
- Jones, C. (1976). *Métodos de diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Julier, G. (2010). *Cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Liotard, J. F. (1993). *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Planeta Agostini. (Trabajo originalmente publicado en 1979)

- Lyotard, J. F. (1994). *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. (Trabajo originalmente publicado en 1986)
- Maldonado, T. (1993). *Diseño industrial reconsiderado*. Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo originalmente publicado en 1977)
- Maldonado, T. (octubre de 1997). Proyectar hoy. *Revista Contextos*, 1(1), 54-58.
- Moles, A. (1973). *El kitsch. El arte de la felicidad*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo originalmente publicado en 1971)
- Moles, A., (1995). Design and immateriality: what of it in a post industrial society? En V. Margolin y R. Buchanan (Eds.), *The idea of design* (pp. 268-274). Massachusetts: The MIT Press.
- Morin, E. (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires: Gedisa. (Trabajo originalmente publicado en 1990)
- Nelson, H., y Stolterman, E. (2003). *The design way. Intentional change in an unpredictable world*. Nueva Jersey: Educational Technology Publications Englewood Cliffs.
- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Thackara, J. (2005). *In the bubble. Designing in a complex world*. Cambridge: The MIT Press.

BIBLIOGRAFÍA

- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alexander, C. (1971). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito.
- Berman, M. (2001). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Berman, M. (abril-mayo 2005). El camino ancho y abierto. *Revista Tipográfica*, (65), 24-27.
- Bonsiepe, G. (1975). *Diseño industrial: artefacto y proyecto*. Madrid: Alberto Corazón.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*. Buenos Aires: Infinito.
- Buchanan, R., y Margolin, V. (1989). *The idea of design*. Massachusetts: The MIT Press.
- Buchanan, R., Doordan, D., y Margolin, V. (2010). *The designed world: images, objects, environments*. Nueva York: Berg Publishers.
- Bürdek, B. (2002). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Casullo, N. (comp.). (2004). *El debate modernidad postmodernidad* [edición ampliada]. Buenos Aires: Retórica.
- Dorst, K. (1997). *Describing design. A comparison of paradigms*. Rotterdam: Vormgeving.
- Foster, H. (2008). Introducción al posmodernismo. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 7-17). Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jameson, F. (2008). Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad. En N. Casullo (comp.), *El debate modernidad postmodernidad* (pp. 269-277). Buenos Aires: Retórica.
- Lawson, B. (2006). *How designers think. The design process demystified*. Oxford: Architectural Press.
- Lyotard, J. F. (2008). Qué era la posmodernidad. En N. Casullo (comp.), *El debate modernidad postmodernidad* (pp. 65-73). Buenos Aires: Retórica.

- Maldonado, T. (2004). El movimiento moderno y la cuestión post. En N. Casullo (comp.), *El debate modernidad postmodernidad* (pp.259-265). Buenos Aires: Retórica.
- Maldonado, T. (2004). *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito.
- Margolin, V. (1989). Expanding the boundaries of design: the product environment and the new user. En R. Buchanan y V. Margolin, *The idea of design* (pp. 275-282). Massachusetts: The MIT Press. 1996
- Meggs, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. México D. F.: McGraw-Hill.
- Pevsner, N. (1972). *Pioneros del diseño moderno. De Williams Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Press, M., y Cooper, R. (2009). *El diseño como experiencia. El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Thackara, J. (1988). *Design after modernism: beyond the object*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Touraine, A. (1994). *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires: FCE.
- Vattimo, G. (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Venturi, R. (2012). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

El urbanismo y la arquitectura posmodernos, ¿capricho o necesidad?

Marissa Consiglieri Nieri de Chackal

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Recibido: 3 de julio del 2018 / Aprobado: 16 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4527

Aunque existen algunas características que distinguen al urbanismo y la arquitectura posmodernos, la corriente resulta difícil de comprender, cosa que, con frecuencia, incita el cuestionamiento de su validez. El presente artículo propone mostrar cómo y por qué la tendencia posmoderna, en la que se desenvuelven el urbanismo y la arquitectura actuales, representa parte importante de la solución a los problemas que aquejan el mundo, y es, por tanto, una necesidad. Esto se hará partiendo del análisis de dos textos fundamentales del movimiento y que dan paso a una nueva realidad arquitectónica: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, de Robert Venturi, y *Construir, habitar, pensar*, de Martín Heidegger.

posmodernidad, arquitectura, urbanismo, Venturi, Heidegger

Postmodern urbanism and architecture, whim or need?

Even though there are some characteristics that distinguish postmodern urbanism and architecture, the trend is difficult to understand and it often prompts questioning its validity. This paper aims to demonstrate how and why the postmodern tendency, where current urbanism and architecture develop, represents an important part of the solution to the problems that trouble the world and is therefore a need. For that purpose, two fundamental texts of the movement that lead out to a new architectural reality will be analyzed: Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi, and Building Dwelling Thinking by Martin Heidegger.

postmodernity, architecture, urbanism, Venturi, Heidegger

Una arquitectura sustancial es más que un paraguas benevolente y protector; en su mejor expresión, interactúa con nosotros, en favor nuestro, informando nuestra memoria, haciéndonos más humanos. Es mucho más que un cobijo, un objeto de lucro, un estuche adecuado, un juguete caprichoso. Es el registro edificado de cómo hemos ordenado nuestros valores culturales, de qué y quiénes somos y de lo que creemos. (Roth, 2007, p. 612)¹

Sin lugar a ninguna duda, el registro actual deja mucho que desear. El estado del medioambiente a nivel mundial es preocupante. El agotamiento del planeta, el cambio climático, la crisis del agua, la pobreza, la injusticia y la violencia representan un peligro comprobado hoy en día. Su repercusión es el declive, a todo nivel, de la calidad de vida, no solo del ser humano, sino de todo ente viviente en la tierra. Es evidente que el problema no se enfrenta, ni ha sido enfrentado, de forma completa y apropiada ni por las organizaciones internacionales ni por los gobiernos de las grandes —y no tan grandes— potencias ni por los países llamados en desarrollo.

Este embrollo no ha sido causado únicamente por un desarrollo arquitectónico y urbano irresponsables, pero las deficiencias en el campo de la arquitectura no han atenuado la situación; la arquitectura, por tanto, ha sido, y es, parte del problema.

El presente artículo busca mostrar cómo y por qué el contexto posmoderno, en el que se desenvuelven el urbanismo y la arquitectura actuales, no es un hecho estético y autorreflexivo; por el contrario, tiene la posibilidad de ser parte integral del remedio a los problemas contemporáneos. El posmodernismo arquitectónico es, por tanto, una necesidad.

Para cumplir el propósito, se revisarán conceptos e ideas clave, en particular las de dos pensadores, Robert Venturi (Estados Unidos, 1925) y Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976). De hecho, Venturi y Heidegger no son los únicos innovadores de su tiempo, pero una revisión completa de las teorías arquitectónicas iniciales está fuera del alcance del presente ensayo. Entonces, ¿por qué precisamente estos dos teóricos? Porque algunas de sus ideas engranan de modo tan justo que su exploración facilita la

1 Salvo que se especifique lo contrario, las traducciones han sido hechas por Marissa Consiglieri.

comprensión y explicación de los fundamentos del posmodernismo, y en ellas se encuentran las raíces de esta nueva corriente que, a partir de los años 60 del siglo xx, modifica los paradigmas del planeamiento urbano y la arquitectura ofreciendo soluciones a muchas de las dificultades contemporáneas.

Primeramente, y antes de entrar de lleno en las propuestas de Venturi y Heidegger, es importante hablar del contexto en el que se da la tendencia posmoderna porque esto ayuda a conocer sus rasgos generales y a discernir su amplitud e impacto.

Jencks, por ejemplo, propone el *posmodernismo* como un amplio género inclusivo formado por un grupo de arquitectos que nace de la contracultura de los sesenta, pero que no solo incumbe a la arquitectura:

No solo Jane Jacobs, Robert Venturi y sus teorías de la complejidad, sino también Rachel Carson, el movimiento estudiantil, la sociedad postindustrial, la revolución electrónica, la contextualidad, el adhocismo, el metabolismo y más “ismos” de los que a uno le interese recordar. Es, entonces, un arcoíris que resiste los excesos del modernismo; una crítica, no un antimodernismo. (Jencks, 2002, p. 3)

El posmodernismo es, por ende, una tendencia diferente, diversa, compleja y contradictoria; una corriente que en muchos aspectos hace pisar tierra, sobre todo cuando se mira en oposición al modernismo. Al mismo tiempo, queda claro que, guste o no, en el ámbito posmoderno todo va.

Como toda corriente cultural importante, la posmodernidad tiene sus defensores y detractores; caso en punto, Bryan D. Palmer, quien advierte sobre el limitado futuro de la tendencia y se muestra contrario a ella. Él explica el pensamiento posestructuralista, y, por ende, el posmodernista como un fenómeno:

Muy difícil de precisar y definir con claridad porque celebra dispersión, diferencia y desestabilización: se desarrolla no como una teoría unificada, sino como conjuntos de círculos concéntricos en constante movimiento conectados en puntos congruentes, pero capaces de exigir, en cualquier momento, nuevos e inexplorados campos interpretativos. (Palmer, 1993, pp. 139-140)

Efectivamente, no existe una teoría unificada, no hay ni manifiesto ni principios que permitan racionalizar y evaluar ordenada y metódicamente el posmodernismo, pero ese es el punto. Como bien explica Fernie: *a posteriori*, comprendemos que la posmodernidad nace como contracorriente de la modernidad; la esencia misma del fenómeno posmoderno lo define como rechazo a los *principios del modernismo*: el posmodernismo representa el “principio de los no principios y el repudio a la pureza de visión del modernismo” (1995, p. 351).

Best y Kellner examinan, acertadamente, el impacto específico de la corriente sobre la arquitectura. Ellos observan la transformación de la actitud formalista y pura moderna en una actitud liberal y juguetona caracterizada por un marcado eclecticismo. La quimera imaginada por Le Corbusier —y arquitectos afines a él—, en la que gracias a la arquitectura se construye un mundo mejor, es aniquilada por “torres estériles y proyectos residenciales declarados en ruina” (Best y Kellner, 1991, p. 11). Simplemente dicho, la arquitectura moderna es autorreflexiva, narcisista y elitista. Su carácter hermético e introvertido no facilita la comunicación con el segmento más amplio de la población, con el usuario de a pie; por ende, tampoco responde a su contexto cultural.

Como respuesta, la propuesta posmoderna “censura la representación y el convencimiento de que la teoría refleja la realidad” (Best y Kellner, 1991, p. 4). En su oposición, el argumento posmoderno propone una actitud perspectivista y relativista frente a la teoría, y se afirma en la idea de que “[las] teorías, en el mejor de los casos, proveen una perspectiva parcial de sus objetos, y que todas las representaciones cognitivas del mundo son, históricas y lingüísticamente, [inter]mediadas” (Best y Kellner, 1991, p. 4). A su vez, la concepción posmoderna desestima las ideas de coherencia social y causalidad y propone las de multiplicidad, pluralidad, fragmentación e indeterminación. En fin, lo posmoderno rechaza los contenidos racionales y unificados intrínsecos del modernismo y promueve temas social y lingüísticamente descentralizados (Best y Kellner, 1991). Dicho de manera simple, la posmodernidad apuesta por una comunicación directa.

Es innegable el rol seminal de Robert Venturi en la búsqueda y el desarrollo del hecho arquitectónico —además de urbano— que comunique y responda

directamente al usuario y su entorno. Venturi es el primer pensador y arquitecto en refutar la arquitectura prescriptiva y proscriptiva del modernismo, incluso antes de que el enfoque posmoderno haya sido identificado y su teoría haya sido desarrollada.

En *Complexity and contradiction in architecture* (1992), Venturi propugna una nueva filosofía abriendo paso a la posibilidad de llevar a cabo una arquitectura diferente, que refleje, en las palabras de Roth², nuevas *aspiraciones y valores*. Estos valores se evidencian en el texto de Venturi que citamos al final de este párrafo, que, además de ser un deleite, expresa, sin lugar a dudas, la esencia de la filosofía del arquitecto. Una filosofía que no solo expone su pensamiento sobre lo que debe ser, idealmente, la arquitectura, sino que revela un profundo conocimiento de la naturaleza humana. En otras palabras, Venturi no solo describe el edificio o la planta urbana ideal, él describe al ser humano, su pluralidad, su ambivalencia, su inconsistencia; es decir, al ser humano en toda su inherente *complejidad y contradicción*. Este reconocimiento implícito de la esencia humana señala un cambio sustancial: revela un interés profundo en el usuario que, intrínsecamente, resulta en la concepción de una arquitectura que propugna la mejora de su calidad de vida y entorno. Dice Venturi:

Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los imprecisos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados al igual que los impersonales, los aburridos que son a la vez “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los complacientes a los excluyentes, los redundantes a los simples, los evocadores que son a la vez innovadores, los inconsistentes y los equívocos en lugar de los directos y “claros”. Estoy en favor de una vitalidad confusa frente a una unidad evidente. Incluyo lo ilógico y proclamo la dualidad.

Defiendo la riqueza de contenido frente a la claridad del significado; la función implícita y la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “esto o aquello”, “negro y blanco”, y también gris, a blanco o negro. Una arquitectura de valor evoca muchos niveles de significado y combinaciones de perspectiva: su espacio y sus elementos devienen legibles y funcionales en diversos modos a la vez. (Venturi, 1992, p. 16)

2 Véase la primera cita.

Como bien estima Stierli (2016), Robert Venturi reconoce la responsabilidad del arquitecto dentro del tejido social y sus palabras son “un fuerte llamado a la civilidad, y un llamado a una sociedad inclusiva en vez de una excluyente” (párr. 9).

De hecho, otros pensadores concuerdan con Stierli, y ninguno lo expresa mejor que Miguel Lacasta (2016) cuando dice lo siguiente:

Con este texto, se inaugura una nueva época en la arquitectura y el urbanismo. Se abren las puertas a una realidad operativa mucho más dinámica y compleja, *abierta y empática*, una arquitectura que jubila viejas reglas y abraza nuevos *principios* [cursivas de la autora]. (párr. 2)

Otro pensador importante para el desarrollo de la teoría arquitectónica contemporánea es Martin Heidegger³. En su transcendental ensayo de 1951, “Building, Dwelling, Thinking” (“Bauen Wohnen Denken”)⁴, Heidegger analiza el acto de construir no como *arte* o *técnica*, sino como el *dominio que constituye todo lo que es*. El filósofo aspira a resolver dos preguntas: ¿qué es habitar? y ¿en qué medida *construir* pertenece a [es parte de] *habitar*? (“Building”, 2006, p. 1)⁵.

Heidegger busca el nexo entre los términos *construir*, en el sentido de edificar, y *habitar*. A través del examen de la etimología de la palabra *construir* (*bauen*), advierte que ambos, *construir* (*bauen*) y *habitar* (*wonhen*), tienen la misma raíz. Asimismo, el escritor encuentra el vínculo entre *construir/habitar* y *bin* (*ser*). Heidegger explica, entonces, que *ich bin* (yo soy) y *du bist* (tú eres, segunda persona singular) significan también *yo habito* y *tú habitas*, respectivamente. Así, la locución *habitar* que expresa “la forma en que nosotros, los humanos, somos sobre la tierra es *Buan*, que significa ‘habitar’” (“Building”, 2006, p. 1). Por lo tanto, el ser humano es en tanto que habita. Es más, en el análisis de la palabra

3 El reconocimiento de la importancia de las ideas de Heidegger no representa la aprobación de su filiación al nazismo.

4 El ensayo fue presentado por primera vez en la Segunda Reunión de Darmstadt (Alemania) en 1951 y publicado en 1954.

5 El presente artículo no pretende ofrecer un análisis exhaustivo del ensayo de Heidegger; solo se presentan algunas ideas pertinentes simplificándolas y, al mismo tiempo, poniendo cuidado en no sacarlas de contexto.

Bauen, Heidegger encuentra la asociación del término con vocablos como *cuidar*, *proteger*, *cultivar*, específicamente en el sentido de ‘cultivar la tierra’. Y es en ese sentido de ‘proteger’ y ‘cultivar’ que podemos vincular el término, también, a la idea de producir: se cultiva lo que la tierra produce. Pero, al mismo tiempo, *construir*, en el sentido de levantar un edificio, es también *habitar*. Y es en este círculo perfecto de ideas —esta suerte de exégesis del término— que el autor regresa, hábilmente, al término *construir*. *Construir*, dice él, en el sentido de ‘preservar’ y ‘cultivar’ no significa manufacturar algo, “pero ambas formas de *construir* —construir/cultivar y construir/manufacturar— están estrechamente ligadas al concepto de habitar (“Building...”, 2006, p. 1).

Heidegger enfatiza la importancia de tres ideas: “construir es realmente habitar; habitar es el modo en que los mortales somos en la tierra, y construir y habitar tienen dos acepciones: cultivar la tierra y alzar un edificio” (“Building”, 2006, p. 2). En ellas está la clave: “el ser humano no habita porque ha construido, él construye para habitar porque, por naturaleza, los mortales son *habitantes*” [cursivas de la autora] (“Building”, 2006, pp. 2-3).

Pero hay más por descubrir en la lengua. Según Heidegger, en el antiguo sajón existe la palabra *wuon*, que en el sajón gótico se convierte en *wunian*. Ambas palabras están estrechamente ligadas a *bauen* (‘construir’), que, como ya se ha visto, significa también ‘habitar’. El filósofo demuestra luego que hay un estado del ser comprendido en ambos vocablos: la expresión tiene un valor intrínseco que significa ‘permanecer en paz’, y el término *paz* (Friede) significa, a su vez, ‘libre’. Este último se relaciona, de igual modo, a la locución *das fry*, que quiere decir ‘preservar de daño o peligro’; es decir, ser protegido. *Habitar*, nos dice, significa ‘estar [morar] en paz, establecerse en paz, dentro de la esfera libre que protege cada cosa [ente] en su naturaleza’. Como Sharr tan elegante y concisamente explica, “una edificación no debe ser comprendida como un objeto para ser admirado [...]. Más bien, es primordialmente parte de la experiencia humana continua de construir y habitar” (Sharr, 2007, p. 46). Es en este punto en el que las ideas de Venturi y Heidegger se encuentran⁶.

6 No es la intención sugerir que las ideas de Robert Venturi tienen su fuente en los escritos de Martin Heidegger; por otro lado, tampoco es descabellado proponer que el arquitecto haya conocido las ideas del filósofo, y que este último haya leído a Venturi.

En una forma u otra, ambos consideran que hay una suerte de orden, o desorden, natural inherente al hecho arquitectónico y urbano que le permite cumplir con su rol de defensor, proveedor de refugio y protector de sus ocupantes —sean estos seres animados o inanimados—, al mismo tiempo que les otorga la libertad para desarrollarse en paz, porque cuando estas opciones están disponibles, “la arquitectura presenta y representa una cosmología y visión del mundo. Cuando estas cambian, todo el resto cambia” (Jencks, 2002, p. 3).

La posmodernidad crea opciones de cambio, y, aunque no sea a pasos agigantados, se avanza. Se avanza con estudios y teorías intertextuales en ciencia, ciencias sociales y humanidades que buscan mejorar la situación global.

En el campo de la arquitectura y el urbanismo *per se*, el mismo tipo de esfuerzo es representado por una corriente de pensamiento amplia e innovadora que, impulsada por las ideas de pensadores como Venturi y Heidegger, continúa alimentándose de sí misma, creciendo y evolucionando con el objetivo de satisfacer los requerimientos contemporáneos. Cambiando los paradigmas se acomodan, dentro de la complejidad y contradicción existentes, las necesidades, las exigencias y los derechos del ser humano y la sustentabilidad del entorno. Las consecuencias de lo contrario son conocidas: se crea un vórtice descendente, ese vórtice en el que se encuentra el mundo hoy.

En suma, la posmodernidad permite y conduce a un desarrollo urbano, suburbano y rural deliberado e inteligente, gracias a la evolución de una arquitectura de similar carácter. Asimismo, la tendencia posmoderna conecta la idea de permanecer y desarrollarse libremente y en paz con los conceptos de complejidad y contradicción, multiplicidad, pluralidad, diversidad, inclusión, etcétera. A esta concepción inicial se han venido agregando nociones como descentralización, contextualismo y sustentabilidad, que, a su vez, dan origen a diversas propuestas como la de la ciudad *collage*, los límites difusos, la planificación para la flexibilidad, el diseño ecológico, la configuración espacial orgánica, la renovada atención a la relación arquitectura/naturaleza, el jardín vertical, entre otros. Todas estas fórmulas son viables, inherentemente positivas y necesarias. Si se aplican con sensibilidad, imaginación y buen juicio, y se multiplican a lo largo y ancho del planeta, resultarán en una mejora sustantiva a la problemática global contemporánea. La postmodernidad, entonces, no es un capricho: es realmente una necesidad.

REFERENCIAS

- Best, S., y Kellner, D. (1991). *Postmodern theory. Critical interrogations*. Nueva York: Guilford Publications.
- Building, dwelling, thinking by Martin Heidegger. (2006). En A. Hofstadter (trad.) [copia del texto publicado en *Poetry, language, thought* (1971), Nueva York: Harper Colophon Books]. Recuperado de <http://faculty.arch.utah.edu/miller/4270heidegger.pdf>
- Fernie, E. (1995). Part III: Glossary of concepts. En Autor, *Art history and its methods. A critical anthology* (pp. 323-368). Londres: Phaidon Press Limited.
- Jencks, C. (2002). *The new paradigm in architecture: the language of post-modernism*. Recuperado de <https://books.google.ca/books?id=20bkr u0gzCMC&printsec=frontcover&dq=charles+jencks&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwikjJedvbDaAhVrw4MKHQLtDvYQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=true>
- Lacasa, M. (28 de marzo del 2016). Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca [publicación en un blog]. Recuperado de <https://axonometrica.wordpress.com/2016/03/28/un-suave-manifiesto-a-favor-de-una-arquitectura-equivoca/>
- Palmer, B. D. (agosto de 1993). Critical theory, historical materialism, and the ostensible end of marxism: the poverty of theory revisited. *International Review of Social History*, 38(2), 133-162. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/44582244>
- Roth, L. M. (2007). *Understanding architecture, its elements, history, and meaning*. Boulder: Westview Press.
- Rowe, C., y Koetter, F. (1996). Collage city. En K. Nesbitt, *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995* (pp. 266-293). Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Sharr, A. (2007) *Heidegger for architects*. Londres: Routledge.

- Stierli, M. (22 de diciembre del 2016). Complexity and contradiction changed the way we look at, think and talk about architecture. *The Architectural Review*. Recuperado de <https://www.architectural-review.com/rethink/reviews/complexity-and-contradiction-changed-how-we-look-at-think-and-talk-about-architecture/10015872.article>
- Venturi, R. (1992). *Complexity and contradiction in architecture* (2.^a ed.) [copia en PDF]. Nueva York: The Museum of Modern Art, in association with the Graham Foundation for the Advanced Studies in the Fine Arts.

¿Quién habita las ciudades?

Exclusiones, intersecciones y atravesamientos

Paola Bonavitta

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 25 de junio del 2018 / Aprobado: 23 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4528

Las ciudades posmodernas representan la lógica de lo efímero y del consumo cotidiano. Por momentos, en sus calles reina el tránsito apurado, fugaz. En otros, las heridas de la resistencia no cierran y se someten a las lógicas de quienes resisten y luchan. Son ciudades apropiadas por distintos cuerpos: autóctonos, casi locales, migrantes, cada quien habitando sus lugares y sus no lugares. ¿Qué cuerpos pueden circular en las ciudades posmodernas? ¿Qué pasa con los cuerpos que no tienen cabida en dichos territorios? La lógica urbana responde al consumo masivo. Sus calles también. La herida de la colonialidad no cierra y se remapean espacios, cuerpos y apropiaciones en cartografías imaginarias disponibles para la lectura implícita del diseño local/regional/global.

ciudades posmodernas, consumo, colonialidad, migración, efímero

Who dwells in the cities? Exclusions, intersections and crossings

Postmodern cities represent the logic of ephemerality and daily consumption. Sometimes streets are ruled by a hectic and fleeting traffic flow. At other times the wounds of resistance do not heal, and they submit to the logic of those who resist and fight. They are cities taken by different bodies: natives, almost local, migrants; each one dwelling in his/her places and no-places. Which bodies can move around postmodern cities? What happens to those who do not have a place in said territories? The urban logic responds to massive consumption. So do its streets. The wound of coloniality does not heal and the spaces, bodies and ownerships are remapped in imaginary cartographies available for the implicit reading of local/regional/global design.

postmodern cities, consumption, coloniality, migration, ephemeral

INTRODUCCIÓN

La colonia dejó sus marcas a cada paso en América Latina. Y eso no solo se ve en las construcciones de época, en las callecitas de piedra o en algunos edificios gubernamentales que sobreviven con la estética colonial a lo largo y ancho de nuestra región.

La colonia dejó huellas aún más profundas, que nos han marcado y nos generan mapas mentales que dividen nuestra sociedad. La colonización estableció una diferencia entre clases, castas, razas y género, y nos convenció de que había una raza superior (la blanca) y de que había un género más fuerte (varones) y una clase social que merece privilegios. Estableció jerarquías de poder en nuestros territorios y, por ende, jerarquías de acceso y posibilidades de accesos. Los varones blancos, que constituían la clase social más favorecida, también eran los dueños de la epistemología considerada válida (la eurocéntrica) y los saberes de allí derivados, que fueron marcados como legítimos.

Ese legado aún está presente en diversas circunstancias, pues seguimos estructurando nuestro pensamiento y acción sobre la base de esos patrones de saber salpicados de privilegios. Entonces, así como vivimos en una sociedad patriarcal, sexista, clasista, eurocéntrica, racista y que prioriza la mirada de las personas adultas, habitamos ciudades que toman esas mismas características. Los entramados comunitarios se pierden en las ciudades latinoamericanas y atravesamos espacios cruzados por las lógicas capitalistas: nos rige la idea de que el tiempo vale oro, pues tiempo es dinero y transitamos las ciudades con la ligereza de quien pierde constantemente el transporte urbano. Pero también vemos al capitalismo atravesarnos de distintas formas: centros comerciales destinados a ciertas clases sociales, en barrios también privilegiados; ciudades seguras para los varones blancos de clase media e inseguras para las mujeres; ciudades pensadas para transitarlas sin hijos ni hijas, predispuestas para que las cuidadoras se queden atoradas en la periferia realizando sus tareas de cuidados y no se acerquen a los centros, donde las economías funcionan. Estas ciudades capitalistas marcan un centro y una periferia, así como ya lo habían hecho con la división del mundo.

Y ese centro y periferia están absolutamente atravesados por las clases: quienes habitan y transitan los centros son quienes tienen la capacidad

de consumir los productos que ofrece el capitalismo. Pero también están marcados por otras categorías como la raza y el género. Las mujeres pobres de las ciudades latinoamericanas están atrapadas en la periferia, dedicadas a trabajos de cuidado. Tomar el transporte público se vuelve una odisea, y es mucho peor si el clima está lluvioso. Las esperas eternas, los transportes que no circulan por donde deben ni cuando les corresponde, los altos costos de los boletos, etcétera, dificultan los accesos. Las mujeres, con hijos e hijas, prefieren quedarse cuidándolos en los barrios. Pareciera una elección, pero no lo es: el sistema las aísla y las ciudades las separan. Movilizarse con criaturas es imposible para ellas. Quedan aisladas en los barrios, sin poder concretar trabajos o acercarse al centro de la ciudad, libradas al azar que marca la pobreza, sin poder elegir destinos. Lo mismo sucede con las personas con discapacidad. La ciudad no está pensada para las diferencias, sino para homogeneizar según lógicas dominantes.

Otras mujeres, de otras clases sociales, igualmente terminan quedando atrapadas en lujosas viviendas. Las ciudades son inseguras para ellas también: temen ser violadas, acosadas, asaltadas. Entonces, se quedan en sus lujosos hogares —así mismo periféricos— pero protegidas por personal de seguridad privada (que, a su vez, proviene de las márgenes pobres de la ciudad). Unas y otras están atrapadas. No pueden salir, no pueden moverse libremente, no circulan como quisieran. Las ciudades están hechas para los varones, pues ellos pueden transitarlas a cualquier hora con menores riesgos.

En los espacios urbanos grandes, las lógicas del cuidado comunitario van desapareciendo. Vecinos que no se conocen entre sí, desconfianza de quien está al lado, torpeza al dialogar tímidamente, sin saber con quién. El miedo se apodera de las ciudades y los vínculos se vuelven difusos y esporádicos, escasamente profundos y plagados de dudas y temores. La sensación de anomia aumenta: se pierden lazos, redes y marcos de contención.

Las mujeres son de las más desfavorecidas en este contexto, puesto que las ciudades son más inseguras para ellas. Como señaló la arquitecta Ana Falú:

Los barrios con terrenos baldíos y calles oscuras y solitarias son parte del escenario urbano poco “amigable” a las mujeres. Estamos tratando de evidenciar que el problema de la violencia en las mujeres tiene una connotación particular: las mujeres son pensadas como cuerpos para ser abusados. (Falú, 2014, p. 17)

En las ciudades existen sectores que las mujeres no cruzamos, no transitamos, y existen horarios cuando no se circula por miedo a un ataque, al acoso o a ser violadas. La división sexual del trabajo es lo que subyace al cómo están pensadas las ciudades en su perspectiva de género. Hay sujetos omitidos en el planeamiento urbano y las mujeres somos quienes más hemos soportado el crecimiento de la pobreza.

Los espacios públicos de las ciudades siguen siendo mayoritariamente masculinos:

Uno de los factores que dificultan la “irrupción” plena de las mujeres como ciudadanas en lo público, de la apropiación de estas en las diferentes escalas de territorios, son las violencias que se ejercen contra estas en los espacios públicos, las que podrían operar a modo de mecanismo de restricción de los derechos de las mujeres a la ciudad, y de manera más amplia, a la posibilidad de efectivizar el conjunto de derechos conquistados en los ámbitos políticos, económicos, sociales. (Falú, 2014, p. 18)

Asimismo, otros de los grandes desfavorecidos de las ciudades posmodernas son las personas migrantes, sobre todo aquellas que pertenecen a países latinoamericanos, limítrofes y pobres. La marca de la diferencia se porta en los rostros, pues se visibiliza la piel morena, los rasgos indígenas o árabes, la mediana a baja estatura... esos rostros que no llevan marcas de la occidentalización son los que circulan de manera insegura en las calles latinoamericanas. Estas personas son fácilmente detenidas por la policía, cuestionadas por su situación de legalidad/ilegalidad y apresadas si no están en un sistema que, al mismo tiempo, las expulsa o las contrata informalmente; refugiadas en guetos de pobreza, separados de la idea de nación. Son quienes quedan siempre en las márgenes, señaladas constantemente por la marca de su ilegalidad.

LA CIUDAD COMO UNA CONSTRUCCIÓN SOCIAL

Reflexionar sobre la ciudad como una categoría de construcción social supone dar cuenta de las modalidades bajo las cuales esta es significada y construida por quienes la habitan. Sabemos que el 80 % de la población latinoamericana habita en espacios urbanos; eso hace que sea la región más

urbanizada del mundo, pero también la más inequitativa (Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos [ONU-Habitat], 2012). Recordemos, además, que en Latinoamérica dos de cada tres personas son pobres (Comisión Económica para América Latina y el Caribe [CEPAL], 2012). Entonces, pensar en las ciudades como territorios implica pensar en este cruce entre clases. Asimismo, de esos pobres, el 70 % son mujeres (CEPAL, 2012); por tanto, existe una feminización de la pobreza en la región que afecta en el habitar, transitar y apropiarse de los lugares. Sumado a esto, en un plano habitacional, la cantidad y calidad de viviendas disponibles no son suficientes para garantizar condiciones mínimas a todos los hogares. La oferta de espacios públicos también es inequitativa. Los barrios periféricos o marginales cuentan con escasos espacios públicos y son de muy baja calidad. El énfasis ha estado en lograr la seguridad de la tenencia y en proporcionar servicios básicos, percibidos unánimemente como una prioridad, pero en la mayoría de los casos el proceso no ha ido más lejos (ONU-Habitat, 2012).

Por otra parte, Briceño León (2007) sostiene que Latinoamérica es la región más violenta del mundo en relación con la criminalidad urbana. Esta violencia creciente ha implicado una transformación profunda en la vida cotidiana de las ciudades latinoamericanas, ya que esta impacta directa y diferenciadamente en la calidad de vida de hombres y mujeres (Falú, 2014). En las ciudades, la violencia —tanto la que se vive efectivamente como la que se percibe— constituye un tema emergente y complejo, que ocupa las agendas políticas y civiles. Según ONU-Habitat (2012), la violencia es la principal preocupación de los ciudadanos, por delante de la movilidad y del empleo. De hecho, las ciudades de América Latina y del Caribe están consideradas, en su conjunto, como las más peligrosas del planeta. Este aspecto de la vida en la ciudad tiende a convertirse en el principal criterio a la hora de elegir un lugar para vivir o para trabajar. No obstante, Falú (2014) aclara que estas violencias no son vividas ni sentidas de igual manera por toda la ciudadanía, no solo por sus condiciones socioeconómicas y las segregaciones en el territorio, sino también por la diversidad de los sujetos: no es igual ser mujer que hombre, ni joven que adulto mayor, menos aún pobre que rico.

La CEPAL (2016) señala que existen nuevos rostros de la desigualdad urbana: el envejecimiento, la vulnerabilidad de los jóvenes, los desafíos de la igualdad

de género (aumento de la jefatura femenina), la migración intrarregional y el mayor reconocimiento de la diversidad y desigualdad étnica.

En este contexto de preocupaciones constantes, la ciudad se vuelve a configurar una y otra vez. En los últimos años la tendencia es a crear barrios cerrados, condominios urbanos, *countries*, urbanizaciones periurbanas y zonas residenciales monofuncionales. Estos tipos de vivienda responden a un modelo social particular que prioriza el bienestar y la comodidad individual sobre el interés colectivo o la búsqueda de cohesión social. En apariencia consolidan modelos de “vecindad” o “comunidad”, pues sostienen redes y lazos intragrupalmente entre las personas que habitan esos espacios. Pero, realmente, terminan siendo guetos de clase y de raza. Según ONU-Habitat (2012), al mantener o reforzar la segregación espacial, estos modelos alimentan la reproducción de las desigualdades y contribuyen a la percepción de inseguridad.

En ese marco, la ciudad se divide de acuerdo a las clases sociales. Y la transitamos de manera que nos cruzamos y convivimos con aquellos que pertenecen a una misma clase social. El rostro de la pobreza no es visto por los ricos, quienes tampoco caminan territorios marginales. Hay una parte de las ciudades en las que solo circulan los pobres. Y son las personas en situación de pobreza quienes conviven con lo patológico del capitalismo y del consumismo: los basurales, los agrotóxicos, los desechos, la falta de servicios. Las ciudades posmodernas (como Río de Janeiro, Buenos Aires o la Ciudad de México) cuentan con periferias marginales que sobreviven a lo residual del capitalismo y de la vida de consumo. A la inversa, los pobres transitan la ciudad de los ricos, pues son sus empleados, su servicio doméstico. Pero los ricos jamás pisan el suelo carente.

¿QUIÉNES SON LOS OTROS Y LAS OTRAS?

Siempre existe un otro o una otra. Alguien de quien debo diferenciarme, alejarme y aislarme. Alguien que me representa un peligro. Para los ricos, “el otro” son los pobres, los negros, los indígenas. Pero para los pobres también hay un “otro”. Se constituyen diferentes “peligros” en torno a las personas pobres y surgen nuevos enfrentamientos: se diferencian de las poblaciones

migrantes, se diferencian por género, por barrios, por territorios y hasta por gente bien y gente mal. Cruces y oposiciones que van surgiendo para diferenciarse, pues al final siempre está la existencia o, al menos, el imaginario de que alguien más puede convertirse en mi potencial enemigo.

En el caso de las mujeres, “el/la otrx” puede ser cualquiera y es por eso que espacios de disfrute como las plazas o parques pasan a ser lugares de miedo en determinadas horas. De esta forma, pierden “la vitalidad urbana potenciadora de las interrelaciones, de la socialización, del tejido social y del ejercicio de ciudadanía” (Falú, 2014, p. 18). Estas transformaciones y el abandono de los espacios públicos de las ciudades afectan en particular a las mujeres, que viven el temor independientemente de su condición social o su situación residencial, porque en ellas el miedo precede o acompaña a las violencias (Falú, 2014). Y, aunque tengan que recorrer territorios peligrosos o tramposos para su integridad, las mujeres salen igualmente a trabajar y los transitan. Entonces, para las mujeres, “el otro” es el varón patriarcal que puede ejercer sobre ellas violencia de algún tipo en las calles.

Asimismo, se puede explorar una serie de desventajas en el tránsito de las ciudades: por ejemplo, el transporte urbano que no solo se convierte en un lugar de riesgo donde ser acosada, sino que también se vuelve difícil de utilizar en caso de viajar con bebés, niños o discapacitados. Lo mismo sucede en el acceso a los espacios recreativos en ciertos horarios o, incluso, al centro de la ciudad cuando se trata de mujeres de barrios periféricos.

De acuerdo a los países o las regiones, el otro puede ser un chorro, un narco, un violador, un miembro de las maras, un naco, un bolita, un paragua, un favelero, un villero¹... Adquieren diversas nominaciones, pero la esencia es la misma. Ese otro representa a las clases sociales bajas, proviene de los sectores menos favorecidos, tiene un color de piel y unos rasgos físicos determinados que tienen poco que ver con la población occidental. Esos se convierten en los enemigos, pero también en los sospechosos: son a

1 Diferentes acepciones para denominar a los ladrones, los migrantes y los sujetos peligrosos de la sociedad.

quienes se teme cuando circulan por la calle, a quienes la policía detiene por “portación de rostro”², aquellos diferentes a los más favorecidos.

¿Y cómo sobrevivir frente a tanta discriminación cuando se está fuera del sistema, fuera de la urbanización, fuera de las marcas socialmente aceptables? Esos otros rodean la ciudad, no tienen derecho a ella, usurpan tierras, improvisan viviendas, son castigados material, social y culturalmente. Hay una anárquica superpoblación en los bordes de la ciudad y en sus alturas.

La periferia excluida, por su parte, anhela las casas en las que habitan los incluidos, sus autos, sus escuelas, su ropa... anhelan sentirse incluidos. Los excluidos se mueven fuera de todo marco, de toda red. No encuentran contención ni en el gobierno, ni en los educadores, ni en los vecinos, ni en sus territorios, que se han vuelto tierra de nadie, donde vale todo con el fin de sobrevivir (Bonavitta y Servín Valencia, 2012, p. 5)

Esos excluidos y excluidas trabajan en las casas de las élites: limpian sus viviendas, arreglan sus patios y espacios verdes, construyen sus hogares. Entonces, se enfrentan a diario a sus diferencias y marginalidades, a las desigualdades que ha traído consigo el capitalismo y las relaciones mercantilistas.

En ese marco, las “relaciones sociales establecidas al interior de la ciudad dejaron de ser relaciones estables, construidas históricamente, relaciones de proximidad al fin y al cabo” (Bonavitta y Servín Valencia, 2012, p. 6) y se convirtieron en relaciones de miedo, fundadas en una especie de terror paranoico a un otro construido por un Estado nación occidentalizado y racista, y sostenido diariamente por los medios de comunicación hegemónicos que repiten hasta el hartazgo microviolencias y microcolonialismos. La pobreza tiene género y tiene color en nuestras sociedades colonizadas. Y el contexto apunta a una lógica de consumo que implica constantemente el deseo de pertenecer. Pero ¿cómo pertenecer cuando material y simbólicamente han sido destinados a un espacio periférico, marginal y olvidado?

2 Así se denomina informalmente en Argentina a lo que motiva la detención: un rostro que no responde al occidentalismo.

CONSUMO DE VIDAS, DESEOS Y CREENCIAS

Según Annunziata (2016),

el individuo contemporáneo no se concibe ya como perteneciente a una categoría o identificado con un grupo, se ha transformado en un individuo-historia, que necesita expresarse a sí mismo y ver reconocida su manera específica y singular de ser. Vivimos en una era de las singularidades. (p. 42)

Ya no se trata de ser iguales, como plantearon los ideales de la Revolución francesa, sino que se trata de una “igualdad en la singularidad” (Annunziata, 2016). Pero esta igualdad en la singularidad es tremendamente complicada en contextos de desigualdad social, económica y cultural.

En nuestras democracias las desigualdades crecen durante los últimos años de manera sorprendente [...]. Pero, paradójicamente, nuestra época presenta una suerte de “tolerancia implícita” frente a esta realidad: nunca se habló tanto de las desigualdades y al mismo tiempo nunca se hizo tan poco para reducirlas. Aunque se rechaza de manera global la forma actual de la sociedad tan desigual, pareciera que se aceptan los mecanismos que la producen (por ejemplo, las grandes desigualdades basadas en el mérito individual). (Annunziata, 2016, p. 51)

¿Cómo se puede hacer existir a la tan nombrada sociedad cuando la igualdad no es refundada y cuando el lazo social se desarma sin ánimos de reconstruirse?

Para Bauman (2005, p. 12), en nuestras sociedades contemporáneas atravesamos tiempos de vida líquida:

Esta vida se caracteriza por no mantener ningún rumbo determinado, puesto que se desarrolla en una sociedad que, en cuanto líquida, no mantiene mucho tiempo la misma forma. Y ello hace que nuestras vidas se definan por la precariedad y la incertidumbre constantes.

Entonces, sin lazo social y atravesando épocas de liquidez, nos vemos obligados a no ver lo esencial, a consumir sinsentidos y a quedar relegados del sistema, del Estado y de nosotros mismos.

La vida líquida es una vida devoradora. Asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad (y, por consiguiente, su lustre, su atracción, su poder seductivo y su valor) en el transcurso mismo del acto de ser usados.

Condiciona, además, el juicio y la evaluación de todos los fragmentos animados e inanimados del mundo ajustándolos al patrón de tales objetos de consumo. (Bauman, 2005, p. 12)

Para Bauman, esta liquidez anula cualquier posibilidad de utopía centrada en la sociedad. Y es que entonces nos preguntamos: ¿cómo pensar en una sociedad más justa y menos desigual en un marco donde el lema es el consumo y los deseos pasan a ser el acceso a las góndolas mercantiles?

Y así, se plantean ciudades preparadas para esos deseos voraces: cada vez más y más tiendas comerciales, con vidrieras llamativas, y una zona céntrica compuesta por las marcas europeas y norteamericanas de moda. ¿Quiénes, en América latina, acceden a esos productos? ¿Qué públicos pueden consumir los materiales importados? La ciudad está pensada para el consumo, pero el acceso real es de unos pocos. En una región con un 70 % de población en situación de pobreza, ¿para quiénes se efectiviza la ciudad de los deseos? ¿Qué es lo que se vende? Se venden sueños —inalcanzables— para la mayoría y productos de consumo voraz para una minoría.

Desde el centro hacia la periferia, el consumo toma forma de pirámide clasista. Quien más afuera se ubique, peor se halla en la escala social y menos acceso tiene a los productos que ofrece el mercado. Conjuntamente, el sistema ofrece creencias y deseos a mansalva de ser quienes no somos, de alcanzar lo inalcanzable. Imágenes imposibles y accesos censurados configuran los espacios de una sociedad marginal, que habita territorios surcados por mensajes vacíos de contenido.

Según Martín Barbero (2012),

lo que ha convertido a algunas de nuestras ciudades en las más caóticas e inseguras del mundo no es solo el número de asesinatos o de atracos, sino la angustia cultural en que vive la mayoría de sus habitantes. Pues cuando la gente habita un lugar que siente extraño [...], cuando no se reconoce a sí misma como de ese lugar, entonces se siente insegura y esa inseguridad, aun a la gente más pacífica, la torna agresiva. (Barbero, 2012, p. 3)

La ciudadanía no se reconoce en los otros y las otras. Impera la voracidad y, tras ella, el miedo de no llegar a consumir. Cuando ese consumo se vuelve imposible, llega la soledad. El egoísmo y la segregación están ganándole

la pulseada al contacto y a la comunidad. Las personas están aisladas de la ciudad, fuera del circuito mercantil, deseando sin concretar los sueños de consumo, portando un rostro no occidental... Los espacios se achican y las posibilidades se disuelven.

A MODO DE CIERRE

*Los nadies: los hijos de nadie,
los dueños de nada.
Los nadies: los ningunos, los ninguneados,
corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos,
rejodidos.*

Eduardo Galeano

En las ciudades latinoamericanas conviven multiplicidad de géneros, etnias, culturas, sociedades; son espacios habitados por movimientos profundos y acciones de consumo. Por momentos, también se filtran las acciones de protesta, de rechazo a un sistema neoliberal y conservador que ha hecho de las ciudades lugares para el consumo de unos pocos y laberintos sin salida para quienes el sistema excluye, aísla y anula.

Son ciudades de premodernidad, modernidad y posmodernidad; donde circulan carretas guiadas por caballos, pero también automóviles automáticos, y coexisten modernos *shoppings* y centros comerciales junto con mercados ambulantes que permiten apenas la subsistencia de sus propietarios.

Son espacios habitados por triunfadores y excluidos del capitalismo: unos y otros en cada extremo de una ciudad que permite la coexistencia, pero no la equidad. Las mujeres y las sexualidades diversas son quienes más perciben los riesgos de las divisiones sexuales de las ciudades. Sus cuerpos no pueden transitar libremente, los temores se incrementan y la inseguridad acecha. El miedo a la oscuridad de la ciudad y a las lógicas machistas que comprenden al cuerpo de la mujer como un territorio de conquista monopolizan las lecturas que pueden hacerse sobre las ciudades libres de violencias. Para

ellas, los hogares son peligrosos como espacios privados, pero también lo son los espacios semipúblicos y públicos del barrio, la comunidad y la ciudad. El patriarcado establece horarios de circulación para las mujeres, y la urbanística, espacios transitables y otros que no, de acuerdo con la disposición de las luces, la seguridad, las vías aptas para la circulación con carritos de bebé, etcétera.

Las exclusiones se multiplican y las posibilidades de ser parte del espacio urbano disminuyen. Se trata de ciudades atravesadas por lógicas patriarcales, racistas y clasistas, que dejan por fuera a quien no triunfa bajo lógicas capitalistas. Ciudades que se piensan y se construyen para poderosos y privilegiados, con diseños primermundistas y estructuras posmodernas. A sus márgenes, las construcciones improvisadas de ciudades que crecen hacia arriba, sin planificación alguna y reutilizando materiales. Son las villas de emergencia, las favelas, las ciudades perdidas, los barrios-ciudades, las colonias populares. Allí las lógicas desaparecen y la arquitectura se sostiene en bricolajes de materiales, formas y recursos. En esos contextos no triunfan los diseños estrella, sino la disponibilidad de recursos: desechos, regalos, préstamos, reciclados. Allí no hay ingenierías posibles, fuera de la necesidad extrema de crear techos para sobrevivir.

¿Para quiénes se diseñan esas ciudades? Para los privilegiados. Para los consumidores. Son ciudades construidas por varones (pues las obras más reconocidas y costosas pertenecen a ellos) para varones blancos, de clase media-alta y alta, burgueses, occidentales. La circulación segura se halla allí donde ellos viven, trabajan y consumen. El resto es anarquía, es el sálvese quien pueda, es la ciudad que a nadie importa, habitada por los y las “nadies”. Allí conoces el olor del miedo y de la inseguridad, allí habita la precariedad sin sutilezas y todo se vuelve extraño y poco sutil a la mirada occidental, hegemónica y poco dominante. Tal como sucede en el mapa mundial, los efectos del neoliberalismo y la arquitectura del capitalismo se presentan ahí, en los espacios alejados del centro de poder.

REFERENCIAS

- Annunziata, R. (enero-abril del 2016). La democracia exigente. La teoría de la democracia de Pierre Rosanvallon. *Andamios*, 13(30), 39-62.
- Bauman, Z. (2005). *Vida líquida*. Recuperado de <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/vida-liquida-zygmunt-bauman.pdf>.
- Bonavitta, P., y Servín Valencia, M. (mayo del 2012). Las ciudades de los excluidos en una Latinoamérica posmoderna. *Kairos. Revista de Temas Sociales*, 16(29), 5-10.
- Briceño León, R. (2007). *Sociología de la violencia en América Latina*. Ecuador: Flacso.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2016). *Los retos para las ciudades en América Latina y el Caribe y el plan de acción regional post-2016. Hacia la ciudad del futuro*. Recuperado de https://www.cepal.org/sites/default/files/events/files/03_lucy_winchester_-_la_ciudad_del_futuro.pdf
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (enero del 2013). *Panorama social de América Latina 2012*. Recuperado de <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/1247>
- Falú, A. (diciembre del 2014). El derecho de las mujeres a la ciudad. Espacios públicos sin discriminaciones y violencias. *Vivienda y Ciudad*, (1), 10-28.
- Martín Barbero, J. (2012). La ciudad: entre medios y miedos. *Revista Universitaria*, (9). Recuperado de <http://educa.upnvirtual.edu.mx/educapdf/rev9/martin-009.pdf>
- Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos. (2012). *Estado de las ciudades de América Latina y el Caribe 2012. Rumbo a una nueva transición urbana*. Recuperado de <http://estaticog1.globo.com/2012/08/21/Estado-de-las-Ciudades-de-America-Latina-y-el-Caribe-2012.pdf>

Arquitectura gastronómica con identidad cultural local en el marco de la globalización. Restaurantes de Lima moderna durante el *boom* culinario (1990-2015)¹

Jorge Balerdi Arrarte

Universidad Nacional de Ingeniería, Perú

Recibido: 1 de julio del 2018 / Aprobado: 31 de julio del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4529

Como manifestación cultural, la arquitectura gastronómica remite a una identidad de origen. El *boom* gastronómico peruano ha propiciado el diseño de una arquitectura gastronómica con identidad cultural local en algunos restaurantes de Lima moderna. A ella corresponden, en lo material, tipos arquitectónicos afines a la historia local, volumen mixto (estereotómico y tectónico a la vez), escala humana, envolvente semipermeable y espacio central, así como materiales y colores típicos de la región. En lo simbólico, corresponden los conceptos *barroco*, *tradicción* y *festivo*, que relacionan la gastronomía local con la diversidad multiétnica, la riqueza de productos, las raíces en el pasado y la celebración social.

arquitectura gastronómica, *boom* gastronómico peruano, globalización, identidad cultural local, posmodernidad, semántica arquitectónica, sintaxis arquitectónica

Gastronomic architecture with local cultural identity in the context of globalization. Restaurants in modern Lima during the culinary boom (1990-2015)

The Peruvian gastronomic boom has favored the design of a gastronomic architecture with local cultural identity in some restaurants of modern Lima. From a tangible point of view, the gastronomic architecture of Lima with local cultural identity corresponds to an architecture related to local history, a mixed (both stereotomic and tectonic) volume, a comprehensive and semi-permeable human scale, a central space, and typical regional materials and colors. Regarding the symbolic aspect, the relevant concepts are the baroque style, tradition and fiesta, which link local gastronomy to multiethnicity, a variety of products, roots in the past and social celebration.

gastronomic architecture, Peruvian culinary boom, globalization, local cultural identity, postmodernity, architectural semantics, architectural syntax

1 Extracto de la tesis de maestría de Jorge Balerdi (2018)

INTRODUCCIÓN

El llamado *boom* gastronómico peruano obligó, en primera instancia, a los directa e indirectamente involucrados en el fenómeno a mirarse en un espejo. Fue necesario un primer proceso de autorreconocimiento, que luego desembocaría en el reforzamiento de una identidad cultural incipiente. Luego, al percibir una imagen más extensa en el espejo, descubrieron que no estaban solos: se contemplaron en relación con el resto del planeta y se compararon.

Intuyeron al principio que el *boom* gastronómico peruano podía constituir el centro de esa imagen, mientras que el resto lo conformaba la periferia. Ese modo de pensamiento moderno, en apariencia sólido, que representaba algún tipo de certeza, se desvaneció ante la realidad, esta vez líquida: a decir de Bauman (1998), no es posible hablar de una dualidad centro-periferia en un mundo globalizado.

La comparación generó la necesidad de obtener niveles de exigencia equivalentes a realidades del mundo desarrollado, tanto en los aspectos pragmáticos (racionalización y uniformización de productos y procesos, controles de calidad e higiene, etcétera) como en la manera de forjar una presencia, no solo local, sino global (apertura de restaurantes en el extranjero, participación activa en *rankings* internacionales, etcétera), que manifiesten una identidad cultural claramente perceptible, de modo que diferencie la gastronomía peruana de la del resto del mundo y destaque, además, sus diferencias regionales internas.

No pasaría mucho tiempo para que la preocupación por una identidad cultural local se traslade del producto al edificio en donde se realiza el proceso: el restaurante.

GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD

Tratamos de definir nuestros parecidos y diferencias apoyados en la memoria de un pasado compuesto de recuerdos que se encuentran asociados a lugares. La identidad, según Marc Augé (2008, p. 51), viene definida por el lugar. Por otro lado, el concepto de globalización en sociología se refiere —entre otros fenómenos— a la formación de comunidades interculturales, el crecimiento

del comercio internacional y la creación de medios de comunicación de escala mundial (Sadykova, Myrzabekov, Myrzabekova y Moldakhmetkyzy, 2014). Los procesos de globalización afectan las relaciones entre las personas y la interacción con su entorno construido. Estos procesos se hacen patentes sobretodo en ciudades globales (Sassen, 1991).

La vinculación de un producto con un lugar se conoce como *denominación de origen*. Extendiendo este concepto a la arquitectura gastronómica mundial, un buen ejemplo resulta el restaurante francés, que tiene una personalidad definida asociada a lo que se entiende como personalidad francesa (Fisker y Olsen, 2008, p. 65). Además de la cultura gastronómica de Francia, las de China (Liu y Lin, 2009, p. 158), Italia (Montanari, 2013, p. XVI) y Japón (Bestor, citado en Scarpato y Daniele, 2003) son también gastronomías con personalidades definidas, que cuentan con una presencia (restaurantes) ampliamente extendida alrededor del mundo. En muchos casos, los edificios poseen una arquitectura reconocible, que, a pesar de la interacción con otras culturas locales, no ha perdido rasgos de una identidad cultural propia o incluso la ha reforzado a partir del contraste (Scarpato y Daniele, 2003).

En este complejo panorama contemporáneo, entre lo general y lo singular, aparece lo glocal. La glocalización —se deriva de los términos *globalización* y *localización*— es una visión global adaptada a condiciones locales. Se desarrolló en la década de los ochenta, dentro de prácticas comerciales en Japón (el vocablo en japonés es *dochakuka*: ‘el que vive en su propia tierra’), como una respuesta a la presencia de manifestaciones culturales potentes provenientes de occidente:

Algunos aspectos importantes de la cuestión local-global se ponen de manifiesto en el debate general y creciente acerca del imperialismo cultural y su discurso. Existe una visión intelectual popularizada del tema según la cual el mundo entero se hallaría inundado por la cultura occidental y, más en particular, por la cultura americana. (Robertson, 1997, p. 20)

La gastronomía es una manifestación cultural y como tal queda asociada a los efectos de lo global: “gran parte de la cultura de masas global está, de hecho, impregnada con ideas, estilos y géneros que hacen referencia a la religión, la música, el arte, la cocina, etcétera” (Robertson, 1997, p. 21). Al poseer

localmente una identidad cultural propia, cabe la posibilidad de ofrecer una resistencia a efectos externos: “en varios relatos contemporáneos se consideran las tendencias globalizadoras en tensión con las reivindicaciones de cultura e identidad locales” (Robertson, 1997, p. 12).

Una actitud de “pensar globalmente y actuar localmente” reforzaría las particularidades locales, sin por ello perder la relación con el resto del mundo contemporáneo.

CONTEXTOS TEMPORAL Y ESPACIAL

En el ámbito temporal, el *boom* gastronómico peruano se sitúa en el cambio del siglo XX al XXI, desde que un grupo de chefs peruanos lograra difundir a nivel global los valores de la gastronomía nacional. El Ministerio de Cultura declaró patrimonio cultural inmaterial a la gastronomía peruana:

la cocina peruana es el fruto de la biodiversidad y de la diversidad cultural, lo que ha permitido el desarrollo de cocinas regionales que reflejan la identidad de los pueblos y que, en conjunto, por su originalidad, variedad, aroma, textura y sabor, es reconocida como una de las mejores expresiones gastronómicas del mundo. (Resolución Directoral 1362-2007-INC, 2007)

El fenómeno del *boom* gastronómico peruano es no solo local, sino mundial. Ha propiciado la apertura exitosa de restaurantes peruanos en Nueva York (Panca), Londres (Lima), San Francisco (La Mar), Madrid (Tanta) o Buenos Aires (Osaka), entre otros. Estas ciudades ostentan los puestos 1.º, 2.º, 13.º, 23.º y 26.º, respectivamente, en el *ranking* Kearney de ciudades globales (A. T. Kearney, 2017). Estos establecimientos internacionales son sedes de casas matrices en Lima. El *ranking* actual ubica varios restaurantes limeños dentro de los 50 mejores del mundo: Central, 6.º; Maido, 7.º, y Astrid y Gastón, 39.º (World’s 50 Best Restaurants Awards, 2018). Ello permite una exposición global de un sesgo de nuestra cultura.

Porcentualmente, Lima encabeza la lista de ciudades incluidas en el *ranking* que poseen más restaurantes premiados por ciudad, incluso por encima de Nueva York, Londres y México D. F. (Chua-Eoan, 2017). En Lima, el *boom* se materializa anualmente en la feria gastronómica Mistura, que tiene una

creciente afluencia de público: 23 000 asistentes en el 2008 y 392 500 en el 2016 (Apega, 2010).

En el evento Madrid Fusión del año 2006, Lima quedó posicionada como capital gastronómica de América por poseer una cocina con pasado, construida sobre la riqueza y la abundancia de productos, con diversidad cultural interna y externa. Estas características hacen de la gastronomía peruana un vehículo de identidad cultural nacional (Salazar, 2014).

En el ámbito espacial, la clasificación territorial de Ipsos Apoyo del año 2011, que divide a Lima en seis áreas (Norte, Centro, Este, Sur, Callao y Moderna), sirve de parámetro para elegir Lima Moderna como delimitación física de este estudio.

Son dos los motivos de esta elección: primero, porque presenta un sector de nivel socioeconómico (NSE) A y B predominante, que acude a restaurantes de gamas media y alta, equivalentes a los formatos *casual dining* y *fine dining*, respectivamente (Lane y Dupré, 1997), categorizados localmente como cuatro y cinco tenedores (Decreto Supremo 025-2004-Mincetur, 2004). En ellos, se pueden medir con mayor claridad las relaciones formales por la afluencia de un público que aprecia el edificio con sentido hedónico (Ryu, 2005, pp. 28-29), por lo que este supera la simple necesidad o los objetivos meramente utilitarios (en un *fast food*, por ejemplo, donde predomina el sentido utilitario, hay una ausencia del concepto de memoria); además, en ellos, la experiencia del usuario se desarrolla en periodos más prolongados (Ryu, 2005, pp. 29-30).

En segundo lugar, porque contiene remanentes físicos del pasado que no presentan las áreas Lima Norte y Lima Sur. Contradictoriamente, Lima Centro, a pesar de ser el área consolidada de mayor antigüedad, no posee un corpus de restaurantes en las gamas requeridas.

MEMORIA COLECTIVA Y POSMODERNIDAD

La preocupación por la memoria colectiva como generadora de identidad cultural local es una reacción de la arquitectura posmoderna a un estilo moderno internacional y ahistórico: “la memoria del lugar, entendida como

el sentido de permanencia que se observa en nuestras ciudades y territorios, se constituye en un elemento clave para el desarrollo de una arquitectura con identidad” (Jiménez, 2012, p. 75).

Como manifestación cultural, la arquitectura gastronómica también puede enfrentar los procesos de globalización remitiendo a una identidad de origen y enmarcándose en la tradición local. Rescatar la importancia de la tradición y el lugar en arquitectura puede identificarse con una condición posmoderna.

En ciertos sectores de Lima se encuentran permanencias urbano-arquitectónicas: presencias físicas de estructuras provenientes del pasado, reconocibles como parte de la memoria colectiva de la ciudad:

Las permanencias se ponen de manifiesto a través de los monumentos, los signos físicos del pasado [...]. La diferencia entre el pasado y el futuro consiste precisamente en que el primero se experimenta en parte en el presente y que, desde el punto de vista de la ciencia urbana, este puede ser el significado que hay que dar a las permanencias: un pasado que aún experimentamos. (Rossi, 2015, p. 185)

Lugar, edificio y gastronomía confluyen consolidando una identidad cultural en Francia:

Francia es [...] el mayor ejemplo de coincidencia entre cocina y nación. En efecto, el poder identificador de la cocina como un atributo fundamental de “lo francés” es el resultado de la aparición, desde el siglo XVIII, de instituciones y escritos mediante los cuales la gastronomía dejó de ser un producto culinario elitista y aristocrático para convertirse, tras la Revolución, en producto cultural y piedra angular de la identidad republicana francesa. (Matta, 2014, pp.17-18)

IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA LIMEÑA

En el edificio, el continente-geometría y el contenido-mensaje corresponden a la gramática (sintaxis) y al significado (semántica) del lenguaje arquitectónico, respectivamente. Las denotaciones y las connotaciones se manifiestan en el exterior (relación con el lugar), entre el interior y el exterior (envolvente), y al interior del objeto arquitectónico (espacio). En esas relaciones pueden verificarse contenidos de identidad cultural.

En el periodo comprendido entre 1920 y 1930 se experimentaron, a través de los movimientos neoinca, neocolonial y neoperuano, procesos dirigidos hacia una búsqueda de la identidad arquitectónica, sobre todo en la ciudad de Lima. Más adelante, algunos arquitectos peruanos contemporáneos volvieron a dirigir su interés hacia la determinación de características de contenido local en la arquitectura de la región.

José García Bryce las encuentra en la casa-patio colonial:

La casa colonial [...] es una planificación cerrada que se organiza alrededor de patios [...], accesible desde la calle por intermedio de un “zaguán” [...]. En la fachada colonial el balcón es un elemento que contrasta, por su naturaleza expresamente estructural (a pesar de la decoración) y delicada, con la plasticidad y compactidad del resto de las partes. (García Bryce, 1956, p. 18)

Y en el rancho republicano del siglo XIX:

El rancho típico hasta 1900 era una construcción rectangular, generalmente de un piso [...] en la parte central, entre la calle y la primera sala, se hallaba una galería o pórtico con delgadas columnillas de madera y protegido en toda su altura con una reja de hierro fundido [...] de donde resultaba una composición de planta regular y simétrica, que se reflejaba en la fachada, formada por el pórtico central flanqueado por los muros de las alas con sus ventanas. (García Bryce, 1981, pp.100-101)

En la arquitectura moderna de mediados del siglo XX, José Bentín identifica valores regionales arquitectónicos en la obra de Enrique Seoane:

Por valores regionales me refiero al uso de elementos recurrentes, no necesariamente decorativos, en la historia de la arquitectura peruana —desde las edificaciones preincaicas hasta las actuales— pasando por las incas, coloniales y republicanas del siglo XIX. Estos motivos recurrentes pueden constituir elementos formales, como podrían ser las proporciones de altura, ancho y largo de los vanos; el ritmo con que estos se repiten alternándose con los espacios llenos; las proporciones de alturas entre los diferentes volúmenes de la edificación; el tratamiento de la puerta de ingreso; las plataformas aterrazándose como andenes en forma piramidal; la utilización de balcones de madera alternados o corridos, la pesadez descansada de las masas o de ciertos paramentos inclinados; y así sucesivamente. Otros elementos que

aparecen repetitivamente podrían ser la forma de organizar los espacios conceptualmente y la repetición de sus proporciones, que concretamente se dan en el zaguán de ingreso, los patios con sus pórticos o arquerías, el salón principal, los corredores aporticados y la sucesión de espacios tanto abiertos como cerrados, entre otros. (Bentín, 1989, p. 357)

Reynaldo Ledgard describe una presencia simultánea de características estereotómicas y tectónicas en la arquitectura de Lima. La primera queda representada por pesados muros que delimitan el envolvente y el espacio interior (estructuras portantes); la segunda, por estructuras ligeras lineales (de madera y metal):

La utilización de materiales más ligeros como la madera, la estructura metálica y el vidrio generan variación y contraste con el peso del muro [...]. Creo que aquí hay una voluntad de entroncar con la tradición constructiva local (al menos la limeña). Lo importante es que no se trata de una simple retórica, sino de la propuesta de una concepción del espacio al mismo tiempo nueva y tradicional: la diferenciación entre ambientes principales claramente definidos y zonas de circulación se corresponde con diferencias en los materiales y en el sistema constructivo. Un ejemplo recurrente, por ejemplo, es un espacio de transición entre el interior y exterior, espacio en el que el uso de materiales ligeros contrasta con el peso de los muros que delimitan el interior. Esta tensión entre estructuras lineales (madera) y estructuras portantes (muros) está muy arraigada en nuestro particular localismo; tiene antecedentes evidentes en toda la historia de la arquitectura peruana. (Ledgard, 1994, p. 5)

Baracco distingue cierta ambivalencia entre sólido-vacío e interior-exterior:

La tradición hispano-mozárabe heredada por la arquitectura colonial peruana [...], a partir de la imposibilidad estructural de resolver grandes luces con la albañilería [...], desarrolló un modo de componer el espacio a base de sucesivos fragmentos, que son organizados por recorridos [...]. En esta estructura espacial, el tema fundamental es el manejo de las transiciones y los ritmos espaciales que provocan los recorridos, donde el espectador tiene la sensación de penetración en lo sólido para descubrir qué es vacío... hay un sentido ambivalente de estar dentro y afuera sucesivamente. (Belaúnde y Carbonell, 1988, pp.111-112)

Finalmente, en plena posmodernidad, Octavio Montestruque halla dos tendencias (abstracta-prehispánica y figurativa-colonial/republicana) durante la década de los ochenta:

Proyectos como el Museo de Ancón, de Guillermo Málaga, o el edificio Ajax Hispania, de Emilio Soyer, anuncian una influencia formal en la arquitectura prehispánica basándose en el muro continuo, los espacios abiertos y el escalonamiento de las plataformas y volúmenes como estrategias principales [...]. Por otro lado, proyectos de inspiración colonial y republicana desarrollados en esos años son el Banco de Crédito, de Arquitectónica, o el agrupamiento Chabuca Granda, de José García Bryce [...]. La sede central del Banco de Crédito toma estructuras espaciales como el balcón corrido, el patio con galería o el zaguán como referencias a la cultura local. (Montestruque, 2017, p. 129)

Estos cinco relatos hablan de una identidad manifestada en el uso de tipos arquitectónicos locales, en la convivencia contrastada entre lo estereotómico y lo tectónico, en cierta alternancia entre el interior y el exterior, en el uso de elementos característicos y en la predilección por determinados materiales.

ESTRUCTURAS FORMALES ARQUITECTÓNICAS QUE DENOTAN LA IDENTIDAD CULTURAL LOCAL DE LIMA

Según Borie, Micheloni y Pinon (1987/2008), “una forma mantiene siempre relaciones de referencia con otra forma o con una idea [...] y es imposible explicar la aparición de una forma sin referirse a sus modelos” (p. 23). A nivel sintáctico —y remitiéndonos a algunas de las variables de análisis usadas por Borie, Micheloni y Pinon— podemos encontrar, en las variables tipo, volumen, escala, envolvente, espacio, materiales y color, manifestaciones formales de una identidad local que hablan de modelos preexistentes:

- *Tipo*. En Lima, tres tipos arquitectónicos del pasado representan otros tantos momentos de su historia: el templo en U de la época prehispánica (Williams, 1980, pp.401-403), la casa-patio colonial y el rancho republicano (García Bryce, 1981) (véase la figura 2).

Estas representaciones, que relacionan arquitectura y lugar, resultan familiares en la memoria colectiva. En los tres ejemplos coinciden simultáneamente lo estereotómico y lo tectónico, así como la presencia de un espacio central (plaza, patio o galería).

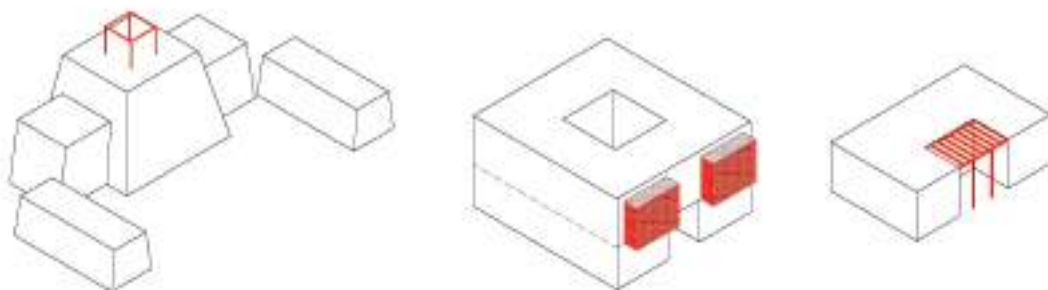


Figura 1. Modelos de izquierda a derecha: templo en U prehispánico, casa-patio colonial y rancho republicano

Elaboración propia

- **Volumen.** El arquitecto Alberto Campo Baeza asocia la arquitectura estereotómica y la tectónica con la cueva y la cabaña, respectivamente². La estereotómica (del griego *stereos*, ‘sólido’) tiene al muro sólido como elemento base:

Es la arquitectura masiva, pétreo, pesante. La que se asienta sobre la tierra como si de ella naciera. Es la arquitectura que busca la luz, que perfora sus muros para que la luz entre en ella [...]. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cueva. (Campo Baeza, 2009, p. 30)

La tectónica (del griego *tekton*, ‘carpintero’ o ‘constructor’) es abierta y ligera:

Es la arquitectura ósea, leñosa, ligera [...]. Es la arquitectura que se defiende de la luz, que tiene que ir velando sus huecos para poder controlar la luz que la inunda. Es la arquitectura de la cáscara [...]. Es, para resumirlo, la arquitectura de la cabaña. (Campo Baeza, 2009, p. 30)

Una volumetría mixta —estereotómica y tectónica a la vez— resulta representativa para contenidos de identidad cultural local.

2 Antes, el arquitecto alemán Gottfried Semper ya diferenciaba el “marco tectónico” de la “masa estereotómica” en *Los cuatro elementos de la arquitectura* (1851).

- *Escala*. Podemos separarla en humana y monumental:

En el campo de la arquitectura, la escala humana se apoya en las dimensiones y proporciones del cuerpo humano [...]. La monumentalidad en escala hace, por contraste, sentirnos pequeños; en cambio, un espacio íntimo en escala define un entorno donde nos encontramos cómodos, con dominio, importantes. (Ching, 2002, p. 316)

Vínculos de identidad brotarán entonces de una arquitectura poseedora de escala humana antes que de una con escala monumental.

- *Envolvente* (relación interior-exterior). Tradicionalmente, el espesor del muro-cerramiento se hacía patente en el perímetro de la perforación. Era lo suficientemente grueso para constituir casi un umbral entre interior y exterior. La modernidad trajo la posibilidad de “romper la caja” con una tecnología transparente (el cristal) que permitía prescindir de la envolvente, ya desprovista de su función portante. También daba la oportunidad de una intensa (y artificial) relación interior-exterior que desdibujaría la idea primordial de cobijo. Una envolvente semipermeable, antes que totalmente permeable —o completamente impermeable—, se asocia a una identidad cultural local.
- *Espacio*. De las cinco organizaciones espaciales clasificadas por Ching, el espacio central resulta el más indicado para la celebración de un ritual popular o festivo: “espacio central y dominante, en torno al cual se agrupan cierto número de espacios secundarios” (Ching, 2002, p. 189). Por otro lado, un espacio lineal o “secuencia lineal de espacios repetidos” (p. 189) sería más adecuado para un ritual de paso, como una procesión religiosa. Las otras tres clasificaciones contenidas en *Arquitectura, forma, espacio, orden* (radial, agrupada y trama) no se adecuan a las características de espacio “celebratorio”.
- *Materiales*. Los tradicionales de la región, como la tierra sin cocer (adobe, tapial) y la madera, son signos familiares en la arquitectura local. Su uso frecuente es una constante en la arquitectura vernácula a lo largo de toda la costa peruana (Burga, 2010). El uso del adobe prevaleció desde la arquitectura prehispánica costeña hasta la colonial y la republicana; el de la madera, hasta hoy en el balcón (corrido o

de cajón) de la casa-patio colonial y en las teatinas y farolas que se prolongan en el rancho republicano.

- **Color.** La diseñadora gráfica Leila Munive encontró que los especificadores internacionales de color —como Munsell (Estados Unidos, 1915), RAL (Deutsches Institut für Gütesicherung und Kennzeichnung, 1927) o Pantone (Estados Unidos, 1956)— no representaban los tonos exactos de color de los textiles costeños, realizados a partir de pigmentos naturales, con una gran diversidad cromática debido a la multiculturalidad local. Es así que crea un especificador propio denominado Perú a Color, resultado del registro cromático de textiles precolombinos de la costa del país, como “elemento para fortalecer la identidad nacional en proyectos de diseño y arqueología” (Munive, 2014, pp. 5-6).



Figura 2. Proceso de creación del registro cromático

Fuente: Munive, 2014

Además de los citados, aquellos colores que evocan los obtenidos tradicionalmente con insumos vegetales y minerales resultan compatibles con la idea de lo local.

CONCLUSIONES

La arquitectura, como manifestación cultural, comunica un mensaje determinado:

Nuestros sistemas de significación se traslucen en las tendencias de la producción arquitectónica y artística contemporánea, así como en nuestras respuestas a la producción del presente y el pasado [...]; están determinados por, y a su vez determinan, nuestra cultura. (Bonta, 1977, p. 140)

Como se mencionó antes, la gastronomía peruana se asocia con los siguientes rasgos: diversidad multiétnica, riqueza de productos, raíces en el pasado y celebración social.

La diversidad multiétnica se encuentra presente desde la época prehispánica en el conjunto de etnias que el imperio incaico trató de unificar. Esta diversidad se enriqueció durante la colonia no solo con la presencia española —heredera de ocho siglos de dominación árabe—, sino también con la africana; se fusionaron seres y paladares (Olivas, 1998). Durante la independencia, llegarían de Francia no solo ideas libertarias, sino también una gastronomía sofisticada. Finalmente, en la segunda mitad del siglo XIX, grandes migraciones desde China (Balbi, 1999), Italia (Bonfiglio, 1993) y Japón (Tsumura y Barrón, 2013) aportaron el factor humano, la cultura y la comida que dio como resultado un crisol de carácter multiétnico.

La riqueza de productos queda garantizada por las once ecorregiones identificadas en el territorio nacional (Brack, 2000), mientras que las raíces en el pasado hablan de una larga tradición culinaria, que no permanece inmutable en el tiempo, sino en permanente transformación.

La celebración social se corresponde con las estadísticas: entre las actividades relacionadas al consumo se encuentra el comer fuera de casa, que es la tercera actividad más realizada por los peruanos en su tiempo libre después de ver

televisión y descansar (Arellano Marketing, 2014). Los limeños destinan 35 % de su gasto en alimentos a comer fuera del hogar (“INEI: Limeños”, 2013). El hecho de que 47 % de los peruanos indique a la gastronomía como el primer motivo de orgullo nacional (“Fiestas Patrias”, 2017) evidencia un sentido de identidad.

Equivalentes arquitectónicos para dichos rasgos semánticos podrían ser conceptos alusivos a lo barroco, a la tradición y a lo festivo. El concepto de lo barroco remite a abundancia y, a nivel local (a diferencia de Europa), también a mestizaje. Bolívar Echeverría identifica un *ethos* histórico en Latinoamérica: “la *performance* sin fin del mestizaje es una puesta en escena absoluta, barroca” (Echeverría, 2002). Esto deriva en los dos primeros rasgos semánticos: diversidad multiétnica y riqueza de productos.

La tradición —es decir, tener ancladas raíces en el pasado— habla de la presencia de ciertas estructuras formales antes descritas (en especial tipo, materiales y colores).

En términos ancestrales, el mito origina el rito, que permite su preservación y requiere de un edificio para que contenga el espacio orientado a su celebración. Localmente, el ritual de la gastronomía es la manifestación de lo festivo y se relaciona a reunirse alrededor de una actividad central: la celebración social.

En Lima, para el caso de una arquitectura gastronómica con identidad cultural local, corresponden, a nivel sintáctico, la denotación de las siguientes condiciones: tipos arquitectónicos afines a periodos de la historia local, volumen mixto (tanto estereotómico como tectónico), escala humana, envolvente semipermeable y espacio central, así como materiales y colores típicos de la región. A nivel semántico, corresponde la connotación de los conceptos barroco, tradición y festivo. Una arquitectura gastronómica con identidad cultural local debe propiciar espacios para celebrar el ritual de la restauración como acto festivo comunitario, representando la abundancia, aceptando la diversidad y reinterpretando referentes tradicionales, de modo que se construya un lenguaje arquitectónico contemporáneo y propio.

REFERENCIAS

- A. T. Kearney. (2017). *Global cities 2017: Leaders in a world of disruptive innovation*. Recuperado de <https://www.atkearney.com/documents/10192/12610750/Global+Cities+2017+-+Leaders+in+a+World+of+Disruptive+Innovation.pdf/c00b71dd-18ab-4d6b-8ae6-526e380d6cc4>
- Apega Sociedad Peruana de Gastronomía. (2010). *El boom de la gastronomía peruana: su impacto económico y social*. Lima: Autor.
- Arellano Marketing. (2014). *Los seis estilos de vida y sus características*. Lima: Autor.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992)
- Balbi, M. (1999). *Los chifás en el Perú: historia y recetas*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Belaúnde, P. (coord.), y Carbonell, G. (Ed.). (1988). *Juvenal Baracco: un universo en casa*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bentín, J. (1989). *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Bonfiglio, G. (1993). *Los italianos en la sociedad peruana: una visión histórica*. Lima: Asociación Italianos del Perú.
- Bonta, J. P. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Borie, A., Micheloni, P., y Pinon, P. (2008). *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos*. En J. R. Alonso Pereira (trad.). Barcelona: Reverté. (Trabajo original publicado en 1987)
- Brack, A. (2000). *Ecología del Perú*. Lima: Editorial Bruño.
- Burga, J. (2010). *Arquitectura vernácula peruana: Un análisis tipológico*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú.

- Campo Baeza, A. (2009). *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Bibliográfika.
- Ching, F. (2002). *Arquitectura, forma, espacio, orden*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chua-Eoan, H. (2 de marzo del 2017). Why Lima is the world's best food city, by the numbers. Recuperado de www.bloomberg.com/news/articles/2017-03-02/why-lima-is-the-world-s-best-food-city-by-the-numbers
- Decreto Supremo 025-2004-Mincetur. (2004). Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Recuperado de <http://www.cultura.gob.pe/es/patrimonio/inmaterial/manifestaciones>
- Echeverría, B. (2002). *La clave barroca de la América Latina*. Recuperado de www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf
- Fiestas Patrias: por estas razones los peruanos nos sentimos orgullosos [Video]. (28 de julio del 2017). *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/fiestas-patrias-razones-peruanos-sentimos-orgullosos-video-noticia-445807>
- Fisker, A., y Olsen, T. (2008). Food, architecture and experience design. *Nordic Journal of Architectural Research*, 20(1). Recuperado de <http://arkitekturforskning.net/na/article/view/123/94>
- García Bryce, J. (1956). Neoclacisismo y arquitectura republicana. *El Arquitecto Peruano*, 20(231), 18-30.
- García Bryce, J. (1981). La arquitectura en el Virreinato y la Republica. En J. Mejía Baca (Ed.), *Historia del Perú* (t. IX) (pp.100-101). Barcelona: Editorial Industria Gráfica S.A.
- INEI: Limeños destinan 35 % de su gasto en alimentos a comer fuera del hogar. (6 de diciembre del 2013). *Gestión*. Recuperado de <https://gestion.pe/economia/inei-lime%C3%B1os-destinan-35-gasto-alimentos-comer-fuera-hogar-55011>
- Jiménez, L. (2012). *La arquitectura regional peruana: una aproximación desde la postmodernidad* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.

- Lane, H., y Dupré, D. (1997). *Hospitality world! An introduction*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold.
- Ledgard, R. (1994). ¿Existe una arquitectura peruana contemporánea? *Revista Diseño de Espacios*, 2(1), 4-5.
- Liu, H., y Lin, L. (enero del 2009). Food, culinary identity, and transnational culture. Chinese restaurant business in Southern California. *Journal of Asian American Studies*, 12(2), 135-162. doi:10.1353/jaas.0.0039
- Matta, R. (julio-diciembre del 2014). República gastronómica y país de cocineros: comida, política, medios y una nueva idea de nación para el Perú. *Revista Colombiana de Antropología*, 50(2), 15-40.
- Montanari, M. (2013). *Italian identity in the kitchen, or food and the nation*. Nueva York: Columbia University Press.
- Montestruque, O. (abril del 2017). De la modernidad exportada a la posmodernidad apropiada. *Revista Indexada de Textos Académicos Rita*, (7), 126-133. Recuperado de <http://www.redfundamentos.com/rita/es/rita-online/>
- Munive, L. (2014). *Perú a color. Registro cromático de textiles precolombinos de la costa sur del Perú como elemento para fortalecer la identidad nacional en proyectos de diseño y arqueología*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- Olivas, R. (1998). *La cocina en el virreinato del Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Resolución Directoral 1362-2007-INC. (2007). Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural. Recuperado de <http://www.cultura.gob.pe/es/patrimonio/inmaterial/manifestaciones>
- Robertson, R. (1997). *Global modernities*. Londres: Sage.
- Rossi, A. (2015). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1966)
- Ryu, K. (2005). *Dinescape, emotions and behavioral intentions in upscale restaurants* (tesis doctoral). Kansas State University, Estados Unidos.

- Sadykova, R., Myrzabekov, M., Myrzabekova, R., y Moldakhmetkyzy, A. (2014). The interaction of globalization and culture in the modern world. *Procedia Social and Behavioral Science*, (122), 8-12. Recuperado de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814013111>
- Salazar, D. (setiembre del 2014). The roving eye: Peru. *Restaurant Magazine*, pp.12-13. Londres: William Reed Business Media Limited.
- Sassen, S. (1991). *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Scarpato, R., y Daniele, R. (2003). New global cuisine. Tourism, authenticity and sense of place in postmodern gastronomy. En C. M. Hall, L. Sharples, R. Mitchell, N. Macionis y B. Cambourne (Eds.). *Food tourism around the world* (cap. 17, pp. 296-313). Oxford: Butter Worth-Heinemann.
- Tsumura, M., y Barrón, J. (2013). *Nikkei es Perú*. Lima: Telefónica del Perú.
- World's 50 Best Restaurant Awards. (2018). World's 50 Best Restaurant Awards 2018. Recuperado de www.theworlds50best.com

BIBLIOGRAFÍA

- Balerdi, J. (2018). *Arquitectura e identidad cultural local. Caso de estudio: arquitectura gastronómica en 'Lima moderna' durante el boom gastronómico 1990-2015* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería, Lima.
- Bauman, Z. (1998). *Modernidad líquida*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ipsos Apoyo (2011). *Perfiles zonales 2011*. Lima: Autor.
- Williams, C. (1980). Arquitectura y urbanismo en el Antiguo Perú. En J. Mejía Baca (Ed.), *Historia del Perú. El Perú antiguo* (t.VIII). Barcelona: Editorial Industria Gráfica.

Puertas, ventanas, muros y otros elementos: reflexiones sobre categorías posmodernas contemporáneas

Nuria Casais Pérez

Aarhus School of Architecture

Ferrán Grau Valldosera

Universitat Politècnica de Catalunya

Recibido: 4 de julio del 2018 / Aprobado: 5 de septiembre del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4530

En la primera edición de la Bienal de Venecia, *The Present of the Past* (1980), se escenificó la supremacía del posmodernismo (historicista) y se escuchó la protesta de Jencks, que reivindicaba la importancia de diferenciar las diversas categorías posmodernas. En la Bienal de Venecia del 2014, *Fundamentals*, se presentó una investigación (retroactiva) sobre los elementos arquitectónicos y una reflexión a nivel global sobre la absorción de la modernidad. *Fundamentals* se desarrolló a la par que ciertas prácticas de carácter independiente, de difícil clasificación según las categorías establecidas por Jencks en sus árboles genealógicos. Sobre la base de la definición fragmentada (mitad moderno, mitad otra cosa)* acuñada por Jencks, se analizan nuevas composiciones posmodernas contemporáneas y se identifican nuevas categorías. En consecuencia, la cuestión por debatir es esta: ¿existe realmente una arquitectura contemporánea a la cual nos podamos referir con el término *posmodernismo*?

lenguaje, elemento, fragmento, categoría, posmodernismo

Doors, windows, walls and other elements: reflections on contemporary postmodern categories

In the first Venice Architecture Biennale held in 1980, The Present of the Past, the supremacy of (historicist) postmodernism was reproduced, and Charles Jencks's voice of protest was heard claiming for the importance of distinguishing the different postmodern categories. Years later, in the Venice Architecture Biennale of 2014, Fundamentals, a (retroactive) research on the architectural elements and a global reflection on the absorption of modernity were presented. Fundamentals took place at the same time as certain independent practices, which were difficult to classify according to the categories established by Jencks in his family trees. Based on the fragmented definition (half modern, half something else), new contemporary postmodern compositions are analyzed and new categories are identified. In consequence, the matter of debate is the following: Does a contemporary architecture that could be referred as postmodernism really exist?

language, element, fragment, category, postmodernism

* La frase *dos mitades* hace referencia al título del libro de Martin Beck (2003).

DEFINICIÓN FRAGMENTADA DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA

La investigación desarrollada por Charles Jencks (1986), con el objetivo de comprender y divulgar el lenguaje de la arquitectura posmoderna, abordó de nuevo la complejidad y las contradicciones de la disciplina arquitectónica. La elaboración de las siete ediciones de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, iniciada durante la década de los setenta, se dilató en el tiempo hasta llegar al año 2002. Las siete ediciones buscaban precisar sucesivamente la mutabilidad de los significados del lenguaje arquitectónico posmoderno y evidenciar la diversidad de sus manifestaciones formales.

Jencks enfocó su trabajo empleando una óptica marcadamente norteamericana, crítica y rigurosa, y haciendo uso de un cierto sentido del humor e ironía propios de la cultura pop. Fue a partir del derribo de algunos bloques del proyecto Pruitt-Igoe —situados en St. Louis (Missouri)— el 15 de julio de 1972 que Jencks declaró la muerte de la arquitectura moderna. Años más tarde, en Nueva Orleans, la Piazza Italia (1975-1979) hizo realidad una de las primeras categorías posmodernas. Durante su investigación, Jencks gestionó las referencias históricas sin prejuicios, con frescura, recordando el tono de Robert Venturi en *Complejidad y contradicción en arquitectura*. La investigación de Jencks no se limitó al estudio del contexto norteamericano, sino que fue más allá e incluyó ejemplos arquitectónicos clave en Europa o Australia, y algunos referentes relevantes localizados en Japón.

Jencks reivindicó la diversidad de categorías posmodernas, especialmente a propósito de la Bienal de Venecia, *The Presence of the Past*, al precisar que “el verdadero tema de la bienal era la arquitectura posmoderna” a pesar de cómo se la denominó (1986, p. 156). El título, desafortunadamente, deformó el significado de posmoderno inclinándolo hacia una referencia histórica. Pero la gran virtud de la muestra fue festejar la arquitectura y el nuevo consenso.

Las tentativas de Jencks por clasificar todos los matices del lenguaje posmoderno se tradujeron en sucesivos árboles genealógicos (realmente vivos y evolutivos) que dibujaban paisajes¹ en los que se relacionaban

1 Charles Jencks ha compatibilizado la teoría y la historia de la arquitectura con la práctica profesional centrada en proyectos de paisajismo. En este sentido, se considera apropiado establecer una vinculación entre la apariencia de sus árboles genealógicos y su práctica profesional.

categorías arquitectónicas y arquitectos. Estos paisajes contenían historia y presente, y se convirtieron en un documento de referencia que relataba una época de cambio. Durante su evolución, adquirieron incluso mayor complejidad, al punto de necesitar de una representación tridimensional, tal y como recoge *The diagrams of architecture* (García, 2010). La influencia que estos diagramas han tenido en la disciplina arquitectónica ha sido patente al dar lugar a diferentes adaptaciones e interpretaciones. Rem Koolhaas los ha tomado como referentes en sus trabajos y los ha adaptado desde un punto de vista teórico y práctico. Más recientemente, Alejandro Zaera Polo (2016) ha propuesto una nueva adaptación con el fin de representar la categorización de una serie de prácticas arquitectónicas emergentes a nivel global.

Ante la aparición de nuevas categorías posmodernas, sería lícito cuestionarse si en la actualidad aún existe una arquitectura contemporánea a la cual nos podamos referir con el término *posmoderno*. Sería precisamente el mismo Charles Jencks quien podría responder a esta pregunta, ya que en las conclusiones de su trabajo propone una definición fragmentada y atemporal de la arquitectura posmoderna, que responde a la siguiente fórmula: “la arquitectura posmoderna es mitad moderna, mitad otra cosa” (Beck, 2003).

En este sentido, sería difícil definir cualquier arquitectura contemporánea sin recurrir a la fórmula propuesta por Jencks, ya que, independientemente de los porcentajes, siempre sería posible encontrar una composición híbrida con base en referentes modernos y otros “no modernos”. Por lo tanto, si analizamos la composición de las categorías posmodernas contemporáneas, concluiremos que las categorías previas recogidas en las sucesivas ediciones de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* —historicismo, los principios del movimiento posmoderno; revivalismo directo; neovernáculo; adhocismo + urbanista = contextualismo; metáfora y metafísica; espacio posmoderno; ¿un eclecticismo radical?, o arquitectura fractal (Jencks, 1986; Beck, 2003)— no incluyen parámetros contemporáneos como, por ejemplo, las problemáticas políticas y sociales aplicadas a la arquitectura, las nuevas tipologías de vivienda, los procesos participativos o los avances de una nueva materialidad y las nuevas técnicas constructivas.

En este sentido, la edición XIV de la Bienal de Venecia (Fundamentals), dirigida por Rem Koolhaas y celebrada treinta y cuatro años después de

The Presence of the Past, ya recoge los nuevos parámetros contemporáneos al mostrar el estudio de los fundamentos de la arquitectura y el análisis del grado real de absorción de la modernidad. Koolhaas enlaza con la Bienal de 1980 al valerse de la presencia del pasado para redactar manifiestos retroactivos que permiten hacer avanzar la arquitectura. Curiosamente, The Presence of the Past coincidió con la primera participación de Rem Koolhaas en la Bienal de Venecia —probablemente sin imaginar que él un día sería el curador principal—.

Fundamentals (figura 1) señala la relevancia contemporánea del elemento arquitectónico y, en consecuencia, del fragmento arquitectónico, con lo que reafirma la fórmula de Jencks. Intrínsecamente, se subraya también la transcendencia de la capacidad relacional en un proyecto de arquitectura (Absorbing Modernity 1914–2014) (Koolhaas, 2014). Esta edición de la bienal sintonizó, especialmente en el contexto europeo, con prácticas arquitectónicas críticas e independientes, en las que la autonomía de significado del fragmento es compatible con el significado global del proyecto (figura 2).

En consecuencia, esta investigación sobre la herencia del posmodernismo en la arquitectura contemporánea amplía y explica la aparición de nuevas categorías “mitad modernas, mitad otra cosa” atendiendo a la relación que se establece entre los elementos arquitectónicos y entre los diferentes fragmentos que constituyen el proyecto contemporáneo.



Figura 1. 2014. Pequeña parte de la sección ventanas del archivo de Charles Brooking: “No es la sección de ventanas y guillotinas de un idiota reunida sin una finalidad. Es una fuente útil”.

Fuente: Koolhaas, 2014, p. 212



Figura 2. Tienda Twiggy. Proyecto de De Vylder Vinck Taillieu. Vista del espacio central de la tienda, correspondiente a la planta el sótano y la planta baja.

Fuente: De Vylder Vinck Taillieu, 2017, p. 133

NUEVAS CATEGORÍAS POSMODERNAS

Situados en el contexto contemporáneo, ¿cuáles serían las nuevas categorías posmodernas y en qué se diferencian de aquellas que definió Charles Jencks? Para responder a esta cuestión analizamos una serie de prácticas arquitectónicas especialmente emplazadas en el contexto europeo, debido a que fue en este continente, en la década de 1980, donde surgieron algunas de las reacciones más críticas y propositivas ante el avance del posmodernismo (historicista). Estas reacciones pretendían contrarrestar aquellas adaptaciones poco informadas que Jencks denomina una “forma degradada del posmodernismo” (Beck, 2003, p. 74). Estas adaptaciones se podrían equiparar a aquellas interpretaciones automáticas y poco reflexivas que se hicieron del estilo internacional, y que desdibujaron su propósito original.

El estudio de algunas prácticas profesionales actuales concluye en cinco categorías posmodernas (contemporáneas): extra-ordinario, ecléctico-social, noble-ornamental, tipológico-doméstico y meta-posmodernismo. Todas ellas contienen componentes en la mitad “otra cosa”, que son propios de la contemporaneidad y que ayudan a definir nuevas categorías posmodernas realmente diferenciales. Es importante señalar que estas prácticas arquitectónicas analizadas están vinculadas a prácticas docentes desarrolladas en universidades de referencia, y que, por tanto, son motivo de estudio por la reflexión teórica y práctica que proponen². En consecuencia, estas prácticas se reconocen como referencia y promueven nuevas adaptaciones posmodernas encaminadas a enriquecer el debate arquitectónico.

Extra-ordinario

La práctica profesional de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal es el resultado de una actitud comprometida con la disciplina arquitectónica y con la sociedad en la que viven. Una actitud que puede ser calificada como radical y que, tomando prestados términos de los propios arquitectos, valora

2 Anna Lacaton y Jean-Philippe Vassal han sido profesores invitados en Harvard; Tony Fretton ha sido profesor, por ejemplo, en TU Delft y ETH Zurich; Adam Caruso es profesor en la ETH Zurich; Yosiharu Tsukamoto es profesor en el Tokyo Tech, y Jan de Vlyder es profesor también en la ETH Zurich.

la condición extra-ordinaria. Lacaton & Vassal se preocupa por la calidad del habitar y sus derivas sociales, y no rehúye los valores de lo ordinario. A su vez, asume que la construcción de la arquitectura puede aprovechar procesos industrializados probados en el ámbito de la agricultura, con el objetivo de optimizar la economía y los espacios del proyecto (extra-ordinario), y cumplir con los requerimientos medioambientales actuales. Estos argumentos son los que configuran la “otra cosa”, la segunda mitad de la definición de Jencks, y que contribuyen a la revisión crítica de los enunciados de la arquitectura moderna. En términos de lenguaje arquitectónico, este posmodernismo es realmente innovador al proponer una apariencia arquitectónica que no evoca ningún referente anterior y que incluso es interpretado por su crudeza como una no-arquitectura.

La arquitectura de carácter independiente desarrollada en las últimas dos décadas en el contexto británico merece especial atención por su capacidad crítica y la voluntad de proponer alternativas a corrientes comerciales sin muchos compromisos con la disciplina arquitectónica. Estas prácticas están ejerciendo actualmente una influencia notable en el panorama arquitectónico, tanto en el contexto profesional como en el académico, lo que promueve una arquitectura crítica de calidad. Los arquitectos que las representan parten de una revisión y adaptación atenta de los referentes premodernos y comparten una fuerte vinculación con el ámbito del arte contemporáneo (colaboran con artistas, diseñan sus estudios o bien proyectan galerías o museos).

Ecléctico-social

El arquitecto Tony Fretton adopta, en su práctica profesional, diferentes estilos (clásico, renacentista, moderno) que depura gracias al conocimiento histórico que tiene de ellos, y los combina con una actitud social y cultural comprometida, especialmente en la definición de equipamientos públicos, como la Lisson Gallery. Con este proyecto reivindicó, durante el inicio de su carrera, la democratización de la cultura durante el mandato de Margaret Thatcher. El posmodernismo ecléctico-social recupera en las propuestas de vivienda los fundamentos básicos del Movimiento Moderno y ofrece mejoras en las condiciones de habitabilidad. El diseño de la Red House (Tony

Fretton Architects, 2001), situada en el barrio de Chelsea en Londres, define ejemplarmente las condiciones de habitabilidad recurriendo al valor de cada uno de los referentes históricos utilizados. A pesar de la apariencia unitaria de esta vivienda, conseguida gracias a un revestimiento continuo de piedra roja y la abstracción elegante de los elementos característicos de las viviendas vecinas (basamento, galería, línea de cornisa, la arquitectura de la cubierta, etcétera), la Red House es un proyecto absolutamente fragmentado. Un proyecto construido a manera de estratos, en el que cada planta corresponde a un estilo diferente. La planta baja es moderna, la primera planta es renacentista, la entreplanta es racionalista y el ático, moderno de nuevo. Esta fragmentación solo es perceptible desde la experiencia interior y tiene la capacidad de no repercutir en absoluto en la coherencia global del proyecto.



Figura 3. Fachada principal de la Red House, de Tony Fretton

Fuente: Tony Fretton Architects, 2001, p. 121



Figura 4. Planta baja de la Red House

Fuente: Tony Fretton Architects, 2001, p. 128



Figura 5. Primera planta de la Red House

Fuente: Tony Fretton Architects, s. f.



Figura 6. Ático de la Red House

Fuente: Tony Fretton Architects, s. f.

Noble-ornamental

En la actualidad, el estudio Caruso & St. John profesa una devoción por la tradición arquitectónica, especialmente aquella vinculada a la época medieval. Esta práctica muestra un gran interés por la capacidad de la ornamentación esencial para dotar a la arquitectura de un aura próxima y reconocible para el usuario. Es notable también la admiración que profesan por la esencialidad del trabajo de Sigurd Lewerentz, tanto en su primera etapa clásica como en su madurez moderna, y que se hace evidente en el proyecto de la Brick House (2005). Caruso & St. John son herederos reconocidos del clasicismo de Hans Kollhoff y apuestan por una arquitectura de apariencia noble que a veces roza lo monumental. Al mismo tiempo, sus proyectos prestan mucha atención a la condición cotidiana y humana de la arquitectura (véase la revista *El Croquis* 187). Es precisamente esta condición de proximidad la que les empuja a proponer una arquitectura muy personal, casi artística. En sus proyectos, a diferencia del posmodernismo historicista, las costuras

entre la parte moderna y la otra mitad son casi imperceptibles, y en ciertos momentos resulta difícil detectar si la arquitectura que experimentamos fue construida en la actualidad o antaño.

Tipológico-doméstico

La práctica del estudio Atelier Bow-Wow, liderado por Yoshiharu Tsukamoto y Momoyo Kajima, debe ser entendida a partir de su fuerte compromiso con la docencia, la investigación, el arte contemporáneo y la divulgación de su trabajo. Aunque básicamente su práctica y docencia se desarrollan en Japón (país referente también en la investigación de Jencks), la cultura europea es parte esencial de su formación. El trabajo de Atelier Bow-Wow se centra a menudo en el estudio de tipologías históricas y contemporáneas, y atiende también a las condiciones sociales que influyen verdaderamente en la arquitectura, entendidas aquí como comportamiento (Atelier Bow-Wow, 2010). La combinación de ambos intereses da lugar, en términos de lenguaje arquitectónico, a propuestas absolutamente críticas, libres e independientes. La práctica de Atelier Bow-Wow sugiere que una nueva categoría posmoderna podría denominarse tipológica-doméstica. Los proyectos de sus viviendas unifamiliares con un sistema de representación integral, sus famosas secciones fugadas (Atelier Bow-Wow, 2008) son un referente y un claro ejemplo de esta estrategia proyectual contemporánea. El reconocimiento exhaustivo de la realidad, afrontado como una investigación (Atelier Bow-Wow, 2001, 2002), promueve un diseño arquitectónico aparentemente anónimo en el que la autoría queda en segundo plano, detrás del resultado final.

Meta-posmodernismo

La última categoría que se evidencia en esta investigación es la que deriva de la práctica del estudio belga De Vylder Vinck Taillieu (ADVVT). En cierto modo, esta categoría reúne en la mitad “otra cosa” (la complementaria a la mitad moderna) parámetros e intereses de las cuatro categorías abordadas antes. En este sentido, se reconoce una arquitectura en ciertos momentos tan “inacabada” y tan crítica como la del posmodernismo extra-ordinario; una habitabilidad verdaderamente al servicio del usuario y un eclecticismo extremo y comprometido afín al posmodernismo ecléctico-social; una devoción por el

ornamento al servicio de las escenas cotidianas similar a la del posmodernismo noble-ornamental, y una investigación tipológica afín a la construcción de la domesticidad propia del posmodernismo tipológico-doméstico.

La categoría posmoderna que deriva del estudio ADVVT da un paso más allá e hibrida de una forma sorprendente el Movimiento Moderno, al que actualiza. Ello da lugar a lo que podríamos denominar meta-posmodernismo, en el sentido de ‘después del posmodernismo’. Las propuestas arquitectónicas de ADVVT suelen ser el resultado de la adición y combinación de diferentes fragmentos. Estos fragmentos corresponden, en muchas ocasiones, a estilos arquitectónicos distintos o a sus combinaciones. Esta estrategia se repite tanto si se trata de un proyecto de rehabilitación (la mayoría de los casos) como de un proyecto de nueva planta.

La complejidad aumenta especialmente cuando ADVVT recurre a fragmentos contruidos con diferentes combinaciones de estilos arquitectónicos. Cada fragmento contiene elementos arquitectónicos de origen diverso que toman un nuevo sentido precisamente por la propuesta relacional de los arquitectos. Esta capacidad relacional es la que se exhibe en *Bravoure Scarcity Beauty*³ y que aporta nuevas claves respecto al proyecto de *Fundamentals* (figuras 7 y 9). *Bravoure Scarcity Beauty* “mostró un conjunto de proyectos de varios estudios flamencos que se explican a través de réplicas de tamaño natural de un detalle significativo” (Quintáns, 2018, p. 318). En la exposición se subrayaba la capacidad relacional entre los elementos de todos aquellos proyectos y entre los fragmentos de un mismo proyecto.

La manera en que se gestiona la relación entre estos elementos en el trabajo de ADVVT evoca la estrategia posmoderna del historicismo o del revivalismo directo (Jencks, 1986, pp. 81-90). Pero en este caso, el ejercicio consiste en “posmodernizar” la arquitectura empleando de otro modo los elementos que definieron antaño el estilo internacional (el pilar, la ventana corrida, etcétera) y en proponer nuevas versiones de los componentes fundamentales de la arquitectura (muros cortina con rotura de puente térmico, o plásticos o tejidos de última generación).

3 Proyecto curatorial de ADVVT conjuntamente con Doorzon Interior Architects y Filip Dujardin para la Bienal de Venecia 2016.

En el meta-posmodernismo es habitual cortar los edificios, a la manera de Gordon Matta-Clark, y generar ciertos desplazamientos que alteran una realidad común; gracias a dicha deformación, esta realidad adquiere una condición absolutamente singular (figura 8).

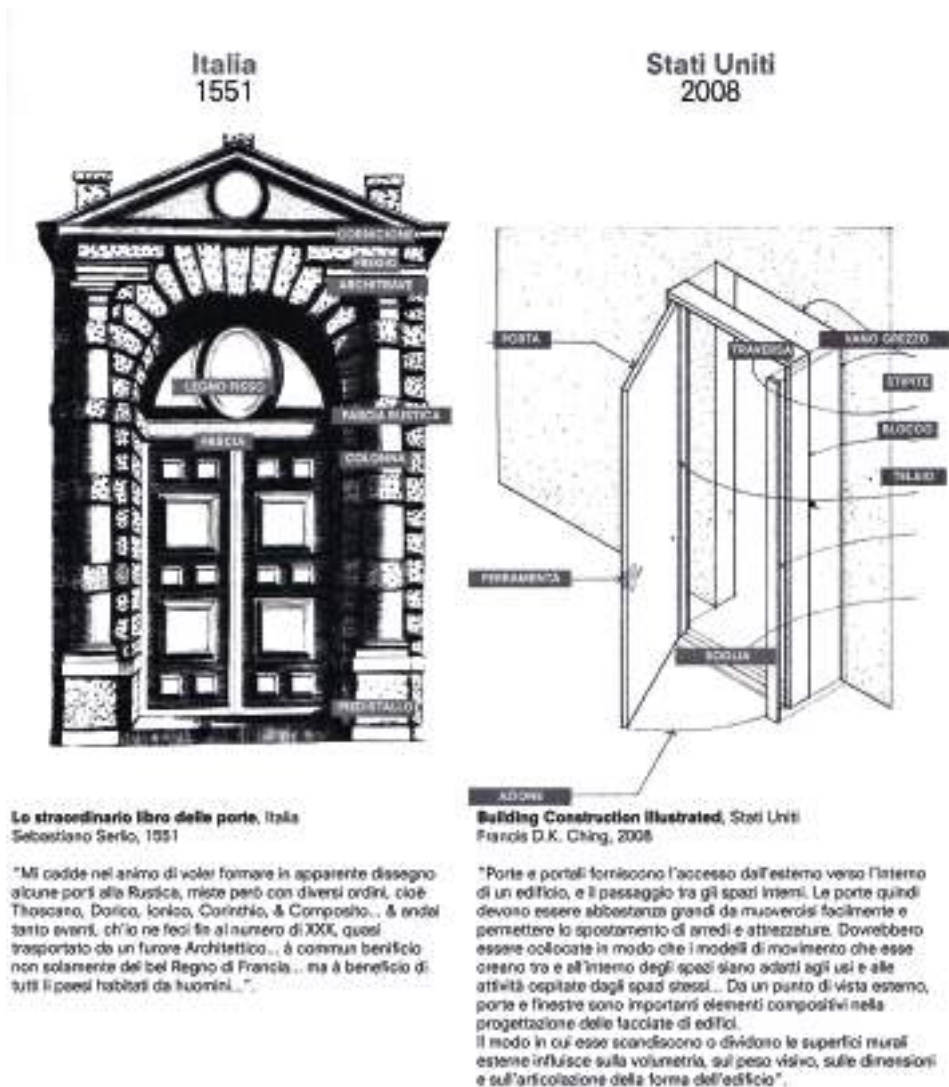


Figura 7. Estudio histórico sobre tipologías de puertas

Fuente: Koolhaas, 2014, p. 258



Figura 8. Tienda Twiggys, proyecto de De Vylder Vinck Taillieu. Vista desde el patio que evidencia los desplazamientos del plano de la fachada

Fuente: De Vylder Vinck Taillieu, 2017, p. 129

En otros proyectos, la estrategia consiste en desacreditar la materialidad. En este sentido, algunos edificios presentan muros de ladrillo que en realidad son puertas secretas (casa Weze), muros aparentemente de fachada que esconden un patio exterior (casa Verbrande Brug) (figura 10); montantes

que usualmente quedan ocultos (*balloon frame*) y puntales de obra que permanecen se convierten en un acabado en apariencia inconcluso (casa Rot Ellen Berg). También entienden como lícita la superposición de un muro cortina absolutamente transparente delante de un muro de ladrillo, así como la superposición de tendales domésticos sobre la superficie lisa y reflectante del citado muro cortina (Les Ballets C de la B and LOD).

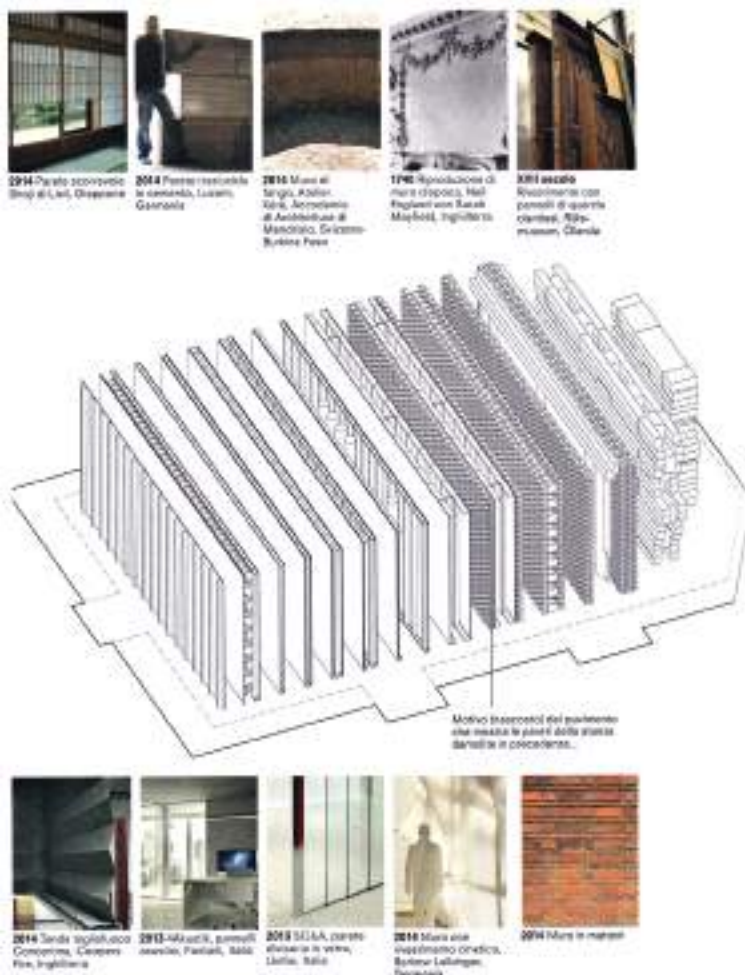


Figura 9. Estudio histórico sobre tipologías de muros

Fuente: Koolhaas, 2014, p. 266



Figura 10. Casa Verbrande Brug, proyecto de De Vylder Vinck Taillieu. Espacio intersticial entre las paredes del antiguo garaje y la fachada de la nueva casa

Fuente: De Vylder Vinck Taillieu, 2017, p. 26

CONCLUSIONES

Una visión global sobre las categorías posmodernas contemporáneas expuestas anteriormente constata el hecho de que cada una de ellas está asociada a una nacionalidad y a un contexto local concretos. En este sentido, esta situación evoca los fundamentos del regionalismo crítico (Frampton, 1985) y evidencia que, ante la deriva de las categorías posmodernas acuñadas inicialmente por Jencks, la arquitectura de escala pequeña (fruto de las consecuencias de una crisis económica a escala global) fomenta la crítica y la reflexión. Este contexto de proximidad, en el que las condiciones del proyecto se conocen en profundidad, posibilita el avance de la disciplina y proyecta sus resultados a nivel global. También es trascendente que estas categorías se desarrollen paralelamente en el contexto académico, pues consolidan la solvencia intelectual de estas prácticas.

El análisis de estas arquitecturas contemporáneas demuestra que la fórmula propuesta por Jencks para definir el posmodernismo “mitad moderno-mitad otra cosa” (Beck, 2003, p. 67) es aún vigente, a pesar de que requiere la incorporación de nuevas categorías. Por otro lado, esta investigación también reafirma el valor de la multivalencia frente a la univalencia (utilizando términos de Jencks) y corrobora a su vez el valor de la complejidad y la capacidad de relacionar elementos y fragmentos. En definitiva, De Vylder Vinck Taillieu y Jencks coinciden al incidir en el valor de la capacidad relacional. ADVVT constata que “cosas que no tienen nada que ver unas con otras, de repente pasan todas a tener algo que ver entre ellas” (De Vylder Vinck Taillieu, 2017, p. 162), mientras que Jencks afirma que “la noción de interrelaciones entre cosas deviene tan importante como las cosas por sí mismas” (Beck, 2003, p. 67). Estas cosas son puertas, ventanas, muros y otros elementos, y también todas aquellas condiciones no visibles que las relaciona.

REFERENCIAS

- Atelier Bow-Wow. (2001). *Made in Tokyo: Guide book*. Japón: Kajima Institute Publishing.
- Atelier Bow-Wow. (2002). *Pet architecture guide book*. Japón: World Photo.
- Atelier Bow-Wow. (2008). *Graphic anatomy: Atelier Bow-Wow*. Japón: Toto.
- Atelier Bow-Wow. (2010). *The architectures of Atelier Bow-Wow: Behaviorology*. Nueva York: Rizzoli.
- Beck, M. (2003). *Half modern, half something else* (Charles Jencks, “The language of post-modern architecture”, first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh editions). Nueva York, Viena: Florian Pumhöhl.
- De Vylder Vinck Taillieu. (2017). Architecture is not a matter of architecture. *A+U*, (561), 162.
- Frampton, K. (1985). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (4.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Garcia, M. (2010). *The diagrams of architecture*. Chichester: Wiley.
- Jencks, C. (1986). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2014). *Fundamentals*. Venice: Marsilio.
- Quintáns, C. (mayo del 2018). Optimismo. *Archives. Journal of Architecture* [Architecten De Vylder Vinck Taillieu], (3), 314-322.
- Tony Fretton Architects. (2001). *A+T*, (18), 118-149.
- Tony Fretton Architects. (s. f.). The Red House, London, UK. Recuperado de <http://www.tonyfretton.com/redhouse/index.html>
- Zaera Polo, A. (2016). Ya bien entrado el siglo XXI, ¿las arquitecturas del post-capitalismo? *El Croquis* [Sergison Bates 2004-2016], (187), 252-287.

El lenguaje inconcluso de la arquitectura marginal peruana. Una visión contrastada entre la globalización y el habitar

Gonzalo Ríos Vizcarra

Universidad Católica de Santa María de Arequipa

Recibido: 17 de julio del 2018 / Aprobado: 23 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4531

Todo lenguaje, incluido el arquitectónico, se crea para que un grupo lingüístico sea capaz de compartir una narrativa que estructure algún tipo de realidad. Deteniéndonos en el caso de la arquitectura popular contemporánea en el Perú, el presente texto propone ahondar en las coordenadas espaciotemporales actuales, en las cuales las creaciones tendrán validez, y determinar las escalas de valores vigentes en cuyos podios estos habitantes priorizan sus requerimientos y los convierten en productos estéticos. A partir de ello, se puede reconocer más de un intento por construir formas de comunicación que se impregnan en los elementos de sostén de los edificios o que se expanden en los espacios que estos pobladores emergentes segregan. En medio de estas confrontaciones, descubrimos las características de este lenguaje arquitectónico inconcluso gestionado desde el habitar.

habitar, construir, lenguaje, significado, posmodernidad, globalización, informalidad

The unfinished language of the Peruvian peripheral-neighborhood architecture. A contrast between globalization and dwelling

Every language, including the architectural one, is created so that a linguistic group is able to share a narrative that structures a type of reality. Taking into consideration the contemporary peripheral-neighborhood architecture in Peru, this paper aims to go deeper into the current space-time coordinates in which creations will be valid, and determine the current scales of values in which dwellers of these neighborhoods prioritize their requirements and turn them into esthetic products. On that basis, more than one attempt to build forms of communication that imbue with the support elements of buildings or that expand in the spaces segregated by these emerging dwellers can be recognized. In the middle of these confrontations, we discover the characteristics of this unfinished architectural language managed from dwelling.

dwelling, building, language, meaning, postmodernity, globalization, informality

INTRODUCCIÓN

Uno de los privilegios que trae consigo el hecho de ser parte de una cultura bien consolidada es el de disponer no de una, sino de múltiples formas de lenguaje con las cuales poder acceder a los heterogéneos rostros de una misma realidad. Inducidos por las direcciones de esos derroteros, algunas verdades universales serán reveladas y otras tantas quedarán ocultas. Dice María Zambrano que “cada época se justifica ante la historia por el encuentro de una verdad que alcanza claridad en ella” (2008, p. 21). Por medio del lenguaje del arte, los pueblos de cualquier latitud y tiempo han intentado acceder a verdades tan profundas que normalmente se encuentran impedidas si se opta por seguir las rutas de lo cotidiano o de la exclusiva racionalidad.

Hasta no hace tanto tiempo, el arte se hallaba indisolublemente ligado a lo sagrado, pues se le había reconocido poder para estructurar realidades capaces de convertirse en un portal de acceso para comerciar con lo divino. Las producciones artísticas de los pueblos primitivos son, en muchos casos, intentos compulsivos por inundar su mundo material de esencia sagrada. Afirmaba el pintor Fernando de Szyszlo lo siguiente:

El hombre primitivo vivió en un cosmos sacralizado. A lo largo de toda su obra se percibe un anhelo de sacralizar el mundo, mostrándonos en cada paso su capacidad de esperar indefinidamente lo inesperado, su disponibilidad para recibirlo y el culto apasionado del enigma. (1996, p. 42)

El arte, el lenguaje que se funda desde la estética, fue advertido como el que más poder persuasivo poseía, por lo que se convirtió en aliado de las élites de turno para sentenciar verdades que se entendiesen como irrefutables. La Iglesia, las monarquías y hasta la actual dictadura del comercio globalizado pergeñaron lenguajes estéticos para que, desde su cúspide, descendan a cualquier estrato imponiendo a su paso su ley.

La arquitectura se convirtió, desde entonces, en depositaria del lenguaje que sostenía la narrativa comunitaria del pueblo que la había erigido. Toda una simbología estructurada alcanzaba hondura al hallarse contenida al interior del espacio y del tiempo en los cuales gozaba de cordura.

Pero, a la par de este lenguaje intencionalmente elitista, coexistió siempre el lenguaje implícito del habitar, aquel que brota espontáneo de las maneras en que los individuos segregan su espacio existencial y se expanden en él.



Figura 1. Oteando la aldea global a través de las ventanas de la contemporaneidad

Fuente: dibujo de Jessica Pastor

En el presente texto, se hace un llamado a develar las interpretaciones cronotópicas¹ que el peruano marginal, desde sus carencias físicas, afectivas y culturales, cavila antes de edificar. También invita a reflexionar sobre la jerarquía de valores que irá delineando su derrotero cuando se decida por las pautas para construir su mundo objetual.

Los insumos que el poblador actual dispone para construir y para construirse son visiones fragmentarias de un mundo que pretende abarcarlo todo, espacios simultáneos sin materia que los contenga, tiempos tan inmediatos que solo saben desvanecerse, y valores que guardan fidelidad únicamente a las leyes del mercado. Pero una estructura mucho más persistente, la del habitar humano, tejerá una urdimbre basada en la reiteración. En los

1 Cronotópico. Del griego *kronos* ('tiempo') y *topos* ('espacio' o 'lugar'). Se utiliza para entender la percepción de la realidad que, a partir de un espacio y tiempo concordado, los integrantes de una cultura comparten.

márgenes, que es donde se condensan las formas más básicas y urgentes de habitación en el Perú, empezará a brotar la narrativa más genuina sobre las maneras de segregar el espacio, expandirse en él y hacer de ello una conmemoración.

LAS COORDENADAS ESPACIOTEMORALES COMO GÉNESIS DE UNA ESTRUCTURA EXISTENCIAL

Como todo acto de creación humana, la concreción de un lenguaje parte también del momento en que el creador reconoce las coordenadas espaciotemporales dentro de las cuales el nuevo producto gozará de validez. Esta constatación no supone un esfuerzo intelectual intencionado. Surge, más bien, a partir de un impulso natural por hacer aparente la estructura existencial en la cual los fenómenos que percibe tienen un significado concreto y se articulan en una cadena de antecedentes y sucesiones. La cultura de la cual forma parte el creador y sus congéneres es el fondo común desde donde extraerá las certezas para reconstruir un mundo acotado a su justa medida.

Las concepciones cronotópicas de las sociedades tradicionales se amparaban en la observancia de su mundo natural próximo y sus ciclos, que, con regularidad matemática, segmentaban el tiempo ordinario y el conmemorativo. La primera obligación que una cultura reconocía como urgente era proporcionar a sus miembros un espacio y un tiempo formalizado en función de una realidad afín.

Al peruano marginal, desposeído, no solo de suelo, sino de referentes concretos de territorio, no le parece mala opción volverse asiduo espectador de toda esa serie de imágenes superfluas disparadas desde cualquier pantalla virtual, que le permite frecuentar muchos sitios, pero jamás concretar un lugar.

Como todo ciudadano del siglo XXI que se guarece al interior de las burbujas virtuales que el mundo mercantil le oferta, el nuevo peruano advierte que su cuerpo ya no le es imprescindible para depositarse al interior de los límites irresueltos de estas realidades paralelas, a las que encuentra coincidentes con su necesidad de evasión.

Lógico resultado de transitar entre una realidad y otra, los paisajes de la posmodernidad son, como describe Puentes Lozano, “entornos híbridos y semióticamente redundantes, de superficies opacas, reflectantes, formadas principalmente por pantallas, con escenografías compuestas de retales y de distintos estilos arquitectónicos y dominantes por la lógica de movilidad y del consumo” (2009, p. 284). Si bien el lenguaje de los entornos emergentes en el Perú no ha llegado aún a definirse, es seguro que, al desarrollarse al interior de ese plasma global que termina por abarcarlo todo, se nutrirá de esos preceptos en donde el espacio y el tiempo son concebidos desde la simultaneidad y la inmediatez.

Cualquier forma de lenguaje creada por el hombre necesita reverberar al interior de una caja de resonancia delimitada por coordenadas espacio-temporales concretas. Cuando no hay muros que segreguen espacios ni tiempos, que marquen su cadencia, cualquier intento de comunicación termina desparramándose por los agujeros de la inmediatez.

A partir de esta realidad descompuesta en fragmentos resulta imposible construir una narrativa estable y comunitaria. Pedazos de historias individuales son probablemente la única posibilidad que encuentra el constructor para intentar engranar un todo del cual formar parte.



Figura 2. Tejiendo una narrativa desde el fragmento, la simultaneidad y la inmediatez

Fuente: dibujo de Jessica Pastor

EL APOSENTO DE LAS COSAS EN UNA ESCALA DE VALORES

Todo modo de vivir, cualquier forma de ser, está siempre precedida por categorías éticas, morales y estéticas que descienden desde lo colectivo para repercutir, por adhesión o rechazo, en lo individual. A partir de estas normas, el individuo sabrá disociar lo relevante de lo banal, lo bueno de lo malo, lo genuino de lo falso.

Toda cultura antigua se sostenía en sus lealtades comunitarias, sin importar que estas fueran coincidentes con las de otros colectivos humanos. Cualquier objeto producido al interior de este mundo normado tenía cabida en una estantería de méritos que en su conjunto apilaba el mundo material, por donde los hombres se desplazaban con el sosiego que brinda la coherencia. Protegerlo era un deber y un reconocimiento tanto a su utilidad práctica como al sistema de valores que sostenía su modo de existir. Una cultura, dice Vargas Llosa (2012), está mucho más determinada por la calidad y la sensibilidad que por la cantidad de conocimientos.

Hoy en día, la frivolidad de la cultura contemporánea se evidencia en la medida que “la forma importa más que el contenido, la apariencia más que la esencia y en la que el gesto y el desplante —la representación— hace las veces de sentimientos e ideas” (Vargas Llosa, 2012, p. 37).

Desposeído de certezas y desplazado a los bordes, el habitante informal crea su escalafón de valores, delineado, en gran medida, en función de sus carencias existenciales. Ahora resultan escasas las normas que puedan sugerirle una cultura que se solaza en transgredir o tergiversar lo que hasta hace unos años la tradición recomendaba respetar.

Los valores, hoy en día, están en primer lugar en función de la novedad. Explica Chantal Maillard que

lo nuevo es valorado porque es una variante de lo distinto y lo distinto es un valor porque permite atraer la atención, lo cual es una necesidad del individuo cuando este no está determinado por una cultura tradicional que le dicta la tarea, los deberes y las relaciones, sino que ha de defenderse solo, en competitividad con otros individuos. (2009, p. 31)

El peruano marginal, alejado de las fuentes más directas de su cultura ancestral, vive padeciendo la sed por una autodefinición. Sabe, o intuye, que

en la novedad de formalizar los objetos de su habitación terminará de darse forma a sí mismo.

En segundo lugar, los valores contemporáneos se inclinan ante las lógicas del mercado que sentencian toda ley al interior del mundo globalizado. Desde hace un buen tiempo el Perú forma parte de esa maquinaria que, para echarla a andar, tiene que percibir el bien como producto. Cualquier objeto empieza a tener una cotización en el fluctuante mercado. Incluso las manifestaciones artísticas, que hasta hace unos años se fundamentaban en la independencia, tienen que ajustarse ahora a la estética imperante de las modas. Afirman Lipovetsky y Serroy que “el consumo del componente estético ha adquirido tal relieve que constituye un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos” (2015, p. 23). Al hacerse de un terreno, al ir construyendo su vivienda, al formalizarla, el habitante logrará ser propietario, y esto, más que cualquier otra cosa, le otorgará carta de ciudadanía en la nueva aldea global.

Desaparecida cualquier forma de utopía comunitaria que aspiraba a una transformación radical del estado de las cosas, el habitante del mundo contemporáneo no lucha por cambiar el sistema. Si se permite algún tipo de pugna será más bien para ser aceptado al interior de esa estructura social idealizada como inmejorable. Los reclamos de los grupos minoritarios no son para cambiar el sistema, sino para que se les incluya en él. Pero si el sistema funciona es, entre otras cosas, por su habilidad de proporcionar fugaces imágenes placenteras que reemplazan al antes anhelado estado de bienestar.

Es al interior de las plácidas burbujas mediáticas, insufladas desde las indispensables pantallas digitales, en donde las bases de los valores tradicionales se corroen para desplomar las antiguas estructuras culturales locales. Convertidos en fragmentos de escasa utilidad práctica, se hará uso de estas formas del pasado histórico como un recurso nostálgico que termina de concretar una realidad aparente. El tercer grupo de valores contemporáneos se encuentra, pues, tanto en la capacidad evasiva de los entornos mediáticos para suplantar una realidad muchas veces adversa como en la utilidad que cobran los fragmentos para reconstruir difusos paisajes melancólicos de un pasado desposeído de sus méritos más profundos.

LOS LENGUAJES DEL HABITAR CONDENSADOS EN LA MARGINALIDAD

El significado que finalmente guarda la estructura física de cualquier habitación humana se debe, en gran medida, a la coexistencia de dos formas de lenguaje: un modo explícito y el otro implícito.

Como ya hicimos mención, el lenguaje explícito es aquel intencionado, el que aparece como consecuencia lógica de los humanos que han descubierto en el habitar no solo una forma acertada de contenerse, sino también de expandirse. La historia de la arquitectura nos da cuenta de que en muchas de sus etapas este lenguaje venía impuesto por una élite, preferentemente política o religiosa, que sabía que los edificios eran el recurso más efectivo para sentenciar los preceptos bajo los cuales quedarían incólumes las jerarquías que pretendían mantener. Ninguna de esas sociedades escatimó recursos ni prescindieron de las mentes más brillantes y sensibles para pergeñar un lenguaje artístico que, desde los edificios más encumbrados, descendiese hasta los más pueriles en ese afán de nutrir todo el mundo físico de su inapelable ley.

Sin embargo, reiteramos que el significado más cabal que uno puede hallar en un edificio resulta del enfrentamiento de este lenguaje intencionado y el que surge de los modos espontáneos en los que el ser humano se procura habitación. El lenguaje implícito es muy sensible a las condiciones particulares en que una edificación es hecha. En él se puede leer la adaptación de los elementos constructivos al medio natural donde se emplazan, así como lo distintivo del pequeño grupo que habita ese edificio. De la confrontación de estos dos modos de lenguaje en un solo plano perceptivo surgirán concordancias, desajustes, antagonismos, divergencias y, finalmente, la riqueza expresiva de la arquitectura.

EL LENGUAJE EXPLÍCITO

Modificado el orden de las cosas, ya no existe en el mundo élites globales que impongan su ley a través de un discurso simbólico con intenciones absolutistas. Las leyes que hoy nos someten —las del mercado, claro está— lo hacen desde una narrativa blanda y en apariencia inofensiva, en la cual el destinatario del mensaje se siente favorecido y plácido. Alertándonos

de ello, Chantal Maillard concluye que “se trata, pues, de proporcionar satisfacciones materiales y emocionales moderadas que consigan mantener un estado aparentemente satisfecho, pero altamente insatisfecho en las capas más profundas del espíritu” (2009, p. 36).

El lenguaje explícito que al constructor contemporáneo en el Perú seduce viene desposeído de una gramática concluyente capaz de articular la multiplicidad de sus componentes en una sola estructura. Ningún producto puede aspirar con facilidad a la armonía si se carece de partituras. En medio de las laxas redes urbanas de la informalidad, lanzadas sobre territorios aún por conquistar, el peruano emergente empieza a interpretar un lenguaje inconcluso que no hace más que subrayar el estado actual de su estadio cultural.

Habíamos ya concluido que el espacio y el tiempo que dispone el habitante de los entornos globalizados es el de la simultaneidad y la inmediatez. Excluido de muchos entornos, menos de este, el peruano marginal puede administrar referentes virtuales desde donde extrae imágenes mucho más caracterizadas por su abundancia que por la nitidez. A partir de estos fragmentos, que en muchos casos nada tienen que ver con el mundo de la construcción, el incipiente autor intentará fundar una narrativa personal que se incorpore los elementos físicos que sostienen y segregan su habitación.

Los criterios de inclusión de los objetos e imágenes que pasarán a formar parte de su repertorio se encuentran íntimamente ligados a las jerarquías valorativas que, si bien hoy en día se entienden como individuales, están vinculadas a las de la sociedad actual.

En primer lugar, el valor de la novedad tiene que ver tanto con la necesaria alineación a un tiempo que, ni bien acoge objetos, casi a la vez los difumina como con la necesidad de distinguirse de una masa social tan homogénea que lo amenaza permanentemente con el anonimato. El segundo valor, el del mercado, es rápidamente asimilado en este lenguaje explícito del constructor peruano. Al materializar su habitar, le es imposible dejar de percibir un producto con la posibilidad de entrar en el circuito comercial. Finalmente, en los intentos explícitos de procurar un lenguaje a su habitación, el ciudadano emergente no puede excluir a todo elemento, forma o color con capacidad de devolverle un escenario artificioso de una

realidad anhelada. Las fugaces ráfagas de placer son útiles para esconder prolongados estados de inconformidad. Mucho más importante que vivir de acuerdo con los códigos de representación social, dice Lipovetsky, es “sentir, vivir momentos de placer, de descubrimiento o de evasión” (2015, p. 23). Un abuso del gesto y de la redundancia debe ser entendido como un intento de “cargar de sentido lo que no lo tiene” (Maillard, 2009, p. 38).



Figura 3. Carente de partituras estéticas, ningún conjunto puede aspirar a una fácil armonía formal.

Fuente: dibujo de Jessica Pastor

EL LENGUAJE IMPLÍCITO

Transformado el territorio, adaptadas las formas, superpuestas las primeras pautas de un pretendido lenguaje explícito, el edificio empieza a comportarse como un organismo que debe asumir las obligaciones de adaptarse tanto a su contexto como a los seres a los que sirve de continente.

El habitar se concreta cuando una estructura inanimada, como es el cobijo, se funde con otra viviente, que es el hombre y sus actos. Ambas terminarán por condicionarse a causa de la coexistencia (Ríos y Zeballos, 2018). A partir de ello, otros modos de lenguaje aparecerán de manera implícita y singularizarán el edificio habitado.

A diferencia del lenguaje explícito, que se sujeta a los elementos externos de la fábrica, el lenguaje espontáneo no guarda preferencia por las fachadas. Las huellas que van dejando las actividades habituales en la materia se plasman en la esencia misma de la habitación. Así, por ejemplo, los iniciales trazos geométricos de un cuarto se modificarán en función de la acumulación y disposición de los objetos utilitarios y afectivos; espacios no previstos cobrarán un protagonismo tal que dislocarán la centralidad primitiva del hogar. La apropiación y reiterado uso del espacio hace que este se altere, se singularice y empiece a prosperar el germen de un lenguaje propio.

El lenguaje más honesto que puede derivarse de una vivienda que emerge desde la necesidad es el de los reiterados intentos, personales y familiares, de conseguir bienestar. A diferencia del placer, que, como hemos desarrollado, se empecina en la posesión puntual de lo deseado, el bienestar humano se logra en la medida que se vayan mitigando las angustias más profundas que toda persona tiene, en lapsos temporales de amplia duración.

El lenguaje implícito del habitar, que va apropiándose y reformando la materia del edificio inicial, es el de la vivencia y la convivencia en el afecto con los semejantes, es el de la coexistencia con los objetos acumulados, el de la veneración a los dioses y el de la conmemoración de los ausentes (Ríos y Zeballos, 2018). Domesticar el espacio es tornarlo doméstico, y esto es posible haciéndolo pasar por los tamices del *domus*, la casa. Dice el poeta Hugo Mujica:

Habitando ponemos en juego nuestros hábitos. La casa, la morada, es donde lo incierto, lo extraño, se calma reconocimiento. Las reglas son propias, son costumbres, tradición, ritos y ceremonias. Las reglas, en la casa, nos reflejan, en ellas nos encontramos. Nos reconocemos... Descansamos. (2008, p. 25)

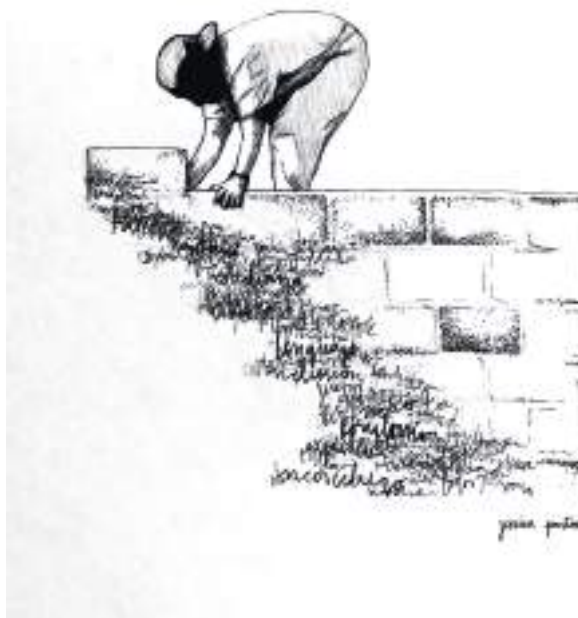


Figura 4. La construcción implícita del lenguaje del habitar

Fuente: dibujo de Jessica Pastor

LA CONFRONTACIÓN DE LENGUAJES

Existe, pues, en esta arquitectura, más de una estructura formal. En algunos casos, se superponen; en otros, se conjugan, y en los demás, se enfrentan. Sin embargo, ninguna de ellas ha sido todavía capaz de sintetizar sus componentes como para hablar de un lenguaje concluido con la capacidad de transmitir significados homogéneos al interior de una comunidad lingüística. Si bien podemos hablar de recurrencias formales en un amplio número de unidades constructivas, terminan anteponiéndose los rasgos de la individualidad del habitante que, en la mayoría de casos, es también el creador.

Una estética de la ambigüedad resulta fundamental para que germinen, entre las grietas de la imprecisión, los rasgos de la novedad como sello distintivo del tiempo que vivimos: el de la inmediatez. Pese a ello, no podemos dejar de reconocer la riqueza de información que, sobre el habitar contemporáneo, puede revelarse de estos organismos arquitectónicos (además, hasta el momento, solucionan de manera más urgente las necesidades de albergue en el Perú).

Es precisamente a partir de las confrontaciones, el antagonismo y las tensiones entre estas modalidades inconclusas de lenguaje que se puede advertir, de manera más categórica, los fundamentos de la arquitectura contemporánea y también los principios del habitar de todos los tiempos.

Mientras en sus intentos por concretar un lenguaje explícito en su vivienda el habitante peruano no puede sustraerse de las concepciones contemporáneas del tiempo inmediato y el espacio fragmentado, de manera implícita esa misma estructura se va modificando en función de las huellas que le deja la reiteración de sus actos de habitar. Entretanto, las formas externas quieren dar testimonio expreso de su adhesión a los valores del mundo globalizado y los espacios intentan adaptarse a las leyes del justo acomodo de las cosas en un pretendido bienestar.

En el ínterin en que una ornamentación se prende de las superficies, la genuina estructura del habitar se ancla a las profundidades de la realidad del hombre. Mientras que el habitar siga siendo el acto más extremo de la existencia humana, será inevitable que las formas que lo cobijan compongan una narrativa de su conciencia existencial.

REFERENCIAS

- De Szyszlo, F. (1996). *Miradas furtivas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G., y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Maillard, Ch. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos.
- Mujica, H. (2008). *La casa y otros ensayos*. Madrid: Vaso Roto.
- Puente Lozano, P. (2009). Viajes por los paisajes urbanos posmodernos. O de cómo ubicarse en medio del caos. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (51), 275-304.
- Ríos, G., y Zeballos, C. (2018). *Poética de un mundo habitado*. Arequipa: Universidad Católica de Santa María de Arequipa.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Lima: Alfaguara.
- Zambrano, M. (2008). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.

(Nueva) Arquitectura residencial para la (nueva) clase media de la costa norte peruana. Siglo XXI

Israel Romero Alamo

Universidad César Vallejo

Recibido: 30 de junio del 2018 / Aprobado: 2 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4532

La arquitectura de la costa norte del Perú de los últimos años (siglo XXI), en específico la tipología residencial, viene formando una expresión arquitectónica de identidad en la que se manifiesta la idiosincrasia del proyectista (arquitecto) y su formación, así como la de sus formadores. Ella está basada en una clara postura posmoderna formalista, pero de intenciones y discursos modernos, que genera un lenguaje unificado y propio en un sector del país de facciones abiertamente limeño-dependientes. Pudo verse en los casos estudiados que se da la supremacía formal basada en una arquitectura visual y preocupada por la expresión arquitectónica y el predominio del significante, pero con un fuerte significado oculto de carácter económico y social.

clase media, posmodernidad, vivienda, costa peruana

(New) Residential architecture for the (new) middle class from the Peruvian north coast in the 21st century

In the past years (21st century), the Peruvian north coast architecture, particularly the residential one, has been establishing an architectural expression of identity showing the idiosyncrasy of the designer (architect), his/her education and the education of his/her educators. It is based on a clearly postmodern stance, which is conventional but has modern intentions and discourses, and generates an own unified language in an area of the country openly reliant on Lima. Studied cases showed that there is a formal supremacy based on a purely visual architecture, concerned on the architectural expression and the predominance of the signifier, but with a strong hidden economic and social meaning.

middle class, postmodernity, dwelling, Peruvian coast

INTRODUCCIÓN

La presente investigación analiza la arquitectura de una sociedad determinada en un espacio geográfico (la clase media de la costa norte del Perú) para encontrar un lenguaje arquitectónico particular que establezca indicios de identidad y singularidad frente a escenarios nacionales divergentes. Este lenguaje —expresado en la vivienda— tiene su origen no solo en la formación, sino también en los aspectos culturales, sociales y económicos de una sociedad que se inserta lentamente en la experiencia profesional (la arquitectura), pero muy rápido en un nivel adquisitivo predominante (la clase media peruana del siglo XXI).

Hablar de posmodernidad y arquitectura en el Perú nos lleva casi de manera forzosa a pisar terrenos de lo que se entiende como identidad, lo que, a su vez, engloba situaciones que ponen en tela de juicio la concepción totalitaria de “arquitectura peruana”. Por lo general, se pretende concentrar la peruanidad en una única tipología edilicia o estilo arquitectónico universal aplicable a cualquier contexto, realidad o situación geográfica o cultural del país, los que de por sí son distantes. Es entendible, desde este punto de vista, señalar las observaciones de dicho postulado.

Para desterrar esta idea históricamente predominante, es vital encontrar las distintas formas de expresión arquitectónica según las diversas situaciones geográficas y culturales del país. Esto representaría los primeros esbozos de la erradicación de la posición colonizadora, que pretende situar todas las manifestaciones nacionales en un reducto (limeño) centralizado al cual se le anexan, por fuerza más que por razón, otras expresiones culturales.

La evaluación de la costa norte, por sus antecedentes históricos, resulta de crucial importancia sobre todo para ver el grado de (in)dependencia del yugo centralista peruano/limeño del que han estado influenciados; asimismo, por el sostenido crecimiento económico de los últimos años y por representar uno de los sectores geográficos con mayor aumento de población profesional en arquitectura: según estadísticas del Colegio de Arquitectos del Perú (<https://www.cap.org.pe>), en los últimos diez años, departamentos como Piura, Lambayeque, La Libertad y Áncash duplicaron o triplicaron la cantidad de agremiados. Esta realidad es una constante que parece extenderse a lo largo del país.

Estas características pueden verse específicamente en la participación del arquitecto en la tipología arquitectónica de mayor “necesidad” y expresión individual de crecimiento económico, y de libertad proyectual: la vivienda unifamiliar.

ANTECEDENTES

La arquitectura de la costa norte peruana tiene, en palabras de García Bryce (1962), una evolución orientada al quehacer limeño, por lo que considera dentro de su ejercicio, casi de forma evidente, a la guía capitalina, a diferencia de las ciudades de la sierra o del sur peruano. Esto es consecuencia del colonialismo y la persecución del modelo limeño en ámbitos culturales y socioeconómicos, que a su vez resulta en una trasposición del eurocentrismo (Quijano, 2014, p. 780).

Contextualizando la época de estudio —el siglo XXI (2000–2018)—, se entiende que la etapa formativa de la mayoría de los arquitectos que ejecutan hoy en día los edificios residenciales tuvo lugar desde la década de los noventa hasta mediados del 2000. En el contexto del norte peruano, en ese periodo, existía un predominio de la escuela limeña con orientación posmoderna porque hasta entonces era el principal lugar de formación. Además, aquella era la tendencia arquitectónica de la época. Hubo dos factores sobresalientes para esto: la influencia externa y la influencia interna.

INFLUENCIA EXTERNA

La influencia externa viene, en principio, por una transposición cultural común en la arquitectura: la occidentalización del producto arquitectónico. Esta se ha dado a lo largo de la historia. El contexto del objeto de estudio puntualiza algunos aspectos. A fines del siglo XX fue predominante la imagen del arquitecto estrella. Un arquitecto en el que impere su imagen o la de su obra (como ícono) resultaba de vital importancia para su ejercicio proyectual (Massad, 2015). Así, la obra terminaba convirtiéndose en una marca del apellido del arquitecto o de la oficina en cuestión; y aunque esta haya sido una característica común a lo largo de los últimos siglos, en las últimas décadas se ha dado una relativización notoria al respecto.

Esa tendencia se expresaba en el énfasis que el proyectista le ponía al aspecto formal y visual del objeto, a la imagen, para que, en esta expresión arquitectónica o piel, quedara grabada la autoría del arquitecto.

Como antecedente de esto, existen los referentes del primer mundo alrededor de la década del setenta. Un ejemplo notable son los Five Architects, una neovanguardia tardomoderna que cuestionaba la modernidad de mediados de siglo XX y su contraparte posmoderna de inicios de la segunda mitad del siglo pasado. En su arquitectura existen búsquedas formalistas a favor de una “arquitectura autónoma y alejada del funcionalismo reduccionista” (Frampton, 2014, p. 315). Ciertamente, se consiguieron logros categóricos y aportes teóricos coherentes, sobre todo en las obras de Eisenman o Hejduk.

Las obras de estos arquitectos se presentan como una marca proyectual de estrategias compositivas con base en criterios de organización de formas platónicas y colores básicos —a manera de una revisión del movimiento moderno lecorbusiano e incluso del neoplasticismo—. Esto se expresa en la identificación tridimensional del plano y la línea y su independización formal, en la explosión del volumen y en el movimiento y alteración de la convención compositiva tradicional, aunque también en la del movimiento moderno.

La presencia de una marca dentro de obras de características bastante cercanas a la imagen del proyectista dio pase al posterior término *starchitecture*. En muchos de los casos, más que arquitectos serían estrellas que demostraban una supuesta superioridad proyectual y éxito comercial, lo cual los colocaba en la palestra mundial. Esta actitud fue adoptada de forma indirecta en el escenario nacional y, casi como consecuencia, el producto arquitectónico adquiriría la misma connotación formalista y orientada al espectáculo.



Figura 1. House VI, diseñada por Peter Eisenman

Fuente: Eisenman Architects, s. f.



Figura 2. Wall House, diseñada por John Hejduk

Fuente: Sveiven, 2012



Figura 3. Hanselmann House, diseñada por el arquitecto Michael Graves

Fuente: Michael Graves. Architecture & Design, s. f.

Influencia interna

Una de las principales influencias internas se ha dado por la presencia limeña. Esto se ve reflejado en una de las escuelas que, en la actualidad, tiene un legado sobresaliente: la de Juvenal Baracco en la Universidad Ricardo Palma. Se le considera de gran influencia en el desarrollo arquitectónico (Ludeña, 1989, p. 89) no solo en Lima, sino también en el resto de ciudades del país —entre ellas, las del norte—, por una transmisión directa entre profesores y estudiantes.

Siendo la corriente posmoderna la predominante en la época, se optó por la utilización de teorías del proceso de diseño que justificaban el objeto final. Por ejemplo, el concepto y la metáfora eran cuestiones de suma importancia dentro del quehacer proyectual. Ambas se insertan en lo que Jencks reconoce como una apropiación del objeto moderno a manos de un pensamiento más “creativo”, a partir de la libre interpretación de los signos del proyecto o edificio (1981, p. 40). Estos episodios consiguen una supuesta mayor riqueza para el objeto final, pues no solo tienen una lectura racional y funcional, sino también una imagen connotativa, compuesta por diversas subjetividades.

Estas soluciones terminaron expresándose en desarrollos básicamente formales (y luego espaciales) como imperativo de lo visual dentro del ejercicio proyectual. Por ello, a diferencia de décadas anteriores, existe en el ejercicio proyectual, incentivado desde la formación de la década del noventa, una preocupación prioritaria por la forma (y su trasfondo) que el arquitecto considera como fin casi supremo al momento de proyectar: el diseño debe tener un concepto. Para muchos proyectistas contemporáneos es necesario ver al significado otorgado por él mismo como acompañante congénito del significante.

Este aspecto, en contextos universitarios básicos, resulta positivo, puesto que desarrolla e incentiva el trabajo creativo del arquitecto en formación. No obstante, en situaciones posteriores, como las del ejercicio profesional, puede llegar a entenderse como caminos (o ejercicios) que seguir al pie de la letra, casi forzados o automatizados. En muchos casos se ha visto que un proyecto tiene una supuesta menor valía si carece de una conceptualización. Por ejemplo, en concursos tanto académicos como profesionales, uno de

los requisitos de primer orden resulta ser el concepto o idea base detrás del proyecto. La carencia de este le resta sustento, como si necesitara de un discurso para valerse.

Esto marcaba la enseñanza limeña durante las décadas de los noventa y la primera del siglo XXI. Ello tuvo repercusión en los estudiantes que eran de otras ciudades y estudiaron en Lima, o los docentes que de Lima iban a enseñar en otras ciudades, o en quienes entendían y asimilaban el espíritu de la época.

Escuelas con una formación de estas características en el norte del Perú son, por ejemplo, las de la Universidad Privada Antenor Orrego, la Universidad César Vallejo o la Universidad Particular de Chiclayo. Sin embargo, esto no es exclusivo de dichas casas de estudio ni limita la inclusión de otros espacios universitarios u otros lugares del país.

Como se mencionaba, entre la última década del siglo XX y la primera del XXI, se dio paso a una arquitectura formalista. Como estrategias de proyección arquitectónica, fueron fundamentales los principios y las características de composición, de asociación volumétrica y también los principios de organización espacial, pues eran los que aterrizaban de mejor forma en la exigencia formalista de entonces.

Teniendo en cuenta el contexto de la época (que incluye tanto la influencia externa como interna), puede verse que parte de las enseñanzas locales tienen también su origen en algunas de las soluciones arquitectónicas formalistas de Five Architects, pues se las entendía como soluciones y estrategias proyectuales idóneas para los fines formalistas que se pretendían. No obstante, muchas de estas soluciones fueron comprendidas solo de manera superficial y visual, como justificación de intereses expresivos, conceptuales y metafóricos; en definitiva, como búsquedas intencionadas para el producto final.

Como acotación, hay que resaltar que esta *mala interpretación* de la teoría y la banalización de la formación (arquitectónica) fue generada por un producto, también de la época, no menos importante: la privatización (y comercialización) de la educación (superior) a manos de la dictadura fujimorista de aquellos años, lo que desembocó en una mala calidad de la formación de los arquitectos.

Combinadas estas situaciones, se tiene como producto, en el contexto nacional, una arquitectura “de la imagen” de la mano de una formación banalizada que incentiva el lenguaje arquitectónico como demostración de creatividad proyectual y de identidad proyectista-obra, así como un predominio sin justificación de la imagen del proyectista y del sello que debe adquirir la obra: una banalización generalizada del proyecto arquitectónico. Este producto se aleja sustancialmente tanto de los trabajos racionalistas (de entraña en el movimiento moderno, el cual se dejó de lado durante la época) como de los convencionalismos de la arquitectura tradicional y contextualista —que antes se mostraban como únicos y (a veces) antagónicos— para dar pase a un nuevo tipo de producto.

En la tabla 1, se aprecian los criterios compositivos que se deben tener en cuenta en el diseño arquitectónico básico. Estos se muestran como requisitos elementales para el entendimiento del espacio y la forma y la posterior “conversión” en arquitectura.

LA CLASE MEDIA EMERGENTE

Existe un tercer factor ajeno a los profesionales y procesos formativos expuestos: el socioeconómico y cultural. El contexto nacional de las últimas décadas aumentó el nivel adquisitivo de la población, por lo que se desarrolló una clase media emergente (como en Lima) que, a pesar de contar con nuevas adquisiciones o mejoras sociales y económicas, mantiene culturalmente ciertos rasgos tradicionales, como las costumbres o los gustos, pero que opta por lo que ella entiende por *modernización* (Matos Mar, 2012, p. 44).

Como demostración de la mejora social y económica, se hace presente la adquisición de productos nuevos: vehículos, vestimenta o vivienda. La expresión de la vivienda se ve resaltada por la imitación y la convocatoria masiva de diversos motivos para expresar un natural anhelo de modernidad o de *querer ser* moderno (Dreifuss, 2013, p. 97). En esta suma de intenciones es que resaltan algunas características notables de la sociedad peruana actual, como la necesidad de expresión y de demostración de los logros y lo obtenido, o el exhibicionismo sin mayor medida.

Tabla 1
Forma-espacio

FORMA - ESPACIO				
ELEMENTOS FORMALES	Puntos			
	Líneas			
	Planos			
CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA	Regulares			
	Irregulares			
PRINCIPIOS DE COMPOSICIÓN	Adición			
	Sustracción			
CARACTERÍSTICAS DE LA COMPOSICIÓN	Contacto			
	Penetración			
	Articulación			
	Yuxtaposición			
CARACTERÍSTICAS DE LA COMPOSICIÓN	Compacta			
	Semicompacta			
	Dispersa			
PRINCIPIOS DE ORGANIZACIÓN	Proporción			
	Equilibrio			
	Jerarquía			
	Ritmo			
ESTRUCTURA COMPOSITIVA	Simetría/asimetría			
	Ejes			
	Geometría			

Separata académica de composición formal-espacial de la cátedra del docente Raúl Huaccha (Universidad Privada Antenor Orrego)

Fuente: Huaccha, 2012a



Figura 4. Fotografía de composición volumétrica elaborada en el año 2004 en el Taller de Proyectos, en la cátedra de Raúl Huaccha. Universidad Privada Antenor Orrego

Fuente: Huaccha, 2012b

Esta realidad no se da solo en el caso peruano; la bonanza económica de distintas sociedades ha dado pase a escenarios parecidos en distintos lugares del globo, en los que la arquitectura sirve para expresar el nuevo estado adquirido. Tal es el caso del fenómeno Mamani en Bolivia o la arquitectura de remesas en Centroamérica.



Figura 5. Arquitectura andina en Bolivia, diseñada por Freddy Mamani
Fuente: Valencia, 2017



Figura 6. Arquitectura de remesas en El Salvador
Fuente: Iraheta, s. f.

Si bien el predominio de lo propio y de la autoconstrucción determina un alto porcentaje de la imagen de las ciudades, también existe un creciente índice de inclusión de la labor proyectual profesional de arquitectos jóvenes (formados bajo las premisas y los factores indicados) que cuentan con características socioculturales y económicas también emergentes, afín a sus clientes y usuarios. Es decir, las adquisiciones y mejoras económicas van paralelas con la formación de profesionales dentro de las familias emergentes, quienes en muchos de los casos son los primeros miembros que obtienen dicho estatus.

En este caso, el ser profesional (arquitecto) no elimina los rasgos culturales *de casa*; por el contrario, los incluye en la labor proyectual durante la formación y el ejercicio profesional. El racionalismo —como factor cultural y proyectual— no tiene mucho espacio de acción en este grupo social. Por el contrario, resaltan de forma sobresaliente el exhibicionismo en los ámbitos sociocultural y académico-proyectual. Al momento del ejercicio proyectual es cuando lo asimilado en la academia se ve expresado en criterios compositivos cada vez más orientados a la expresión superficial o el barroquismo de la obra. Por un lado, se ve una transmisión indirecta de la arquitectura como objeto y marca, propio de lo aprendido en las aulas, del formalismo y el exhibicionismo del *starchitect* de fines de siglo XX e inicios de siglo XXI; y, por otro, la formación acrítica frente a las modas de turno, sumado a los aspectos sociales y culturales que naturalmente envuelven al proyectista.



Figura 7. Tendencia barroca en viviendas populares urbanas (Lima Norte)

Fuente: Uglyperuvianhouses, 2018

RESULTADOS

Se observa una arquitectura formalista tardomoderna (como influencia extranjera), recargada (como manifiesto del barroco cultural) y con justificaciones posproyecto que validan el objeto, sumadas a artilugios proyectuales basados en la expresión edilicia (influencia nacional).

En la situación urbana de los contextos locales, estos edificios no se muestran como en el ideal primermundista o en el de las aulas universitarias. Al volcarse en la realidad (norperuana), se presentan como un maquillaje tridimensional expuesto en lotes reducidos de uno o —en el mejor de los casos— dos frentes. La disposición austera del lote urbano, sumada al factor económico —este último casi siempre positivo, pues permite experimentos de varios tipos—, genera productos arquitectónicos con las características que se verán a continuación.

Aplicación forzada de la teoría

Existe una notoria intención de volcar el ejercicio (teoría del diseño y criterios de composición) solo en los frentes, como si fuera el único espacio permitido para hacer visible la capacidad proyectual y, por tanto, exhibirse.

En el frente se insertan los recursos tardomodernos (formales) —por ejemplo, la idea de ritmo, repetición, asociación de volúmenes, etcétera— sin mayor consideración del limitado espacio de acción. Es frecuente el uso de elementos independientes interconectados (a lo que se le llama *contacto*, *penetración* o *articulación*) para finiquitar la organización del frente. También se hace presente la demarcación de vanos, la independencia del plano y la línea, y la disociación cromática y material acorde y según la separación de las formas.

En muchos casos, esta aplicación es el objetivo final de la obra (o sea, se diseña para la fachada) o el paso final para consumir la obra, lo que da lugar a edificios resultadistas en los que la fachada no es necesariamente producto del desarrollo interior del edificio, sino un proceso independiente (figuras 10 y 12).

Atracción por la “modernidad”

Es recurrente ver en estas obras la utilización de materiales diversos vistos en revistas o proyectos de vanguardia, o de moda en los ámbitos nacional e internacional. La intención de incluirlos en la fachada no se encuentra en función de los requerimientos formales de los frentes; por el contrario, se basa en la necesidad de utilizarlos para demostrar que el edificio es “moderno”.

Existe una fuerte tendencia a la aplicación de (imitaciones de) piedra, enchapes de diversos tipos —como porcelanato o cerámico—, muros cortina, concreto expuesto o madera, como expresión del dominio y conocimiento para dar diversas soluciones en los revestimientos. De esta forma, la obra se convierte en un contenedor de materiales entendidos como vanguardistas. Mientras se los utilice de mayor calidad o costo, puede inferirse que la obra (y el arquitecto) es superior en términos proyectuales (figuras 8, 9 y 10).

Barroquismo

Se puede observar la inclusión, muchas veces desmedida, de formas, texturas, colores (discordantes) y demás recursos compositivos. Se manifiesta aquí un *horror vacui* inconsciente expresado en un natural “menos es aburrido”. En este caso, existe una contradicción notoria, y es que la teoría proyectual utilizada por lo general apunta a un supuesto racionalismo proyectual (aunque con limitaciones, justificado en ciertas formas ortogonales o colores sobrios). Con todo, las obras tienden a concentrar varias adiciones de manera ostentosa que resultan conflictivas. Puede verse también la extensión sociocultural precedente en el proyectista, acompañada de la complicidad y el gusto del cliente/usuario, quien valida y apoya dichas soluciones (figuras 8, 9, 10 y 12).

Esquizofrenia proyectual

Como complemento de la aplicación forzada de la teoría —en la que se presenta una común disociación proyectual entre la planta y las elevaciones por ser estas las últimas en trabajarse, casi como un retoque para una

función genérica—, existe también el desentendimiento de la obra frente al contexto. Aun cuando la situación urbana en la que se inserta es por demás bastante densa, consolidada y con líneas similares, el proyectista suele obviar lo que le rodea para ensimismar su obra en el terreno: omite alturas y retiros vecinos y se ciñe, en algunos casos, solo a lo estrictamente reglamentario.

Esto puede verse en la falta de armonía del perfil urbano con frentes discordantes y alturas poco resueltas. Además, es una constante que los frentes suelen ser bastante pensados y trabajados, pero los muros colindantes carecen de tratamiento, de modo que quedan a expensas del vecino, también en total complicidad con el propietario del edificio (figuras 9 y 11).

Tergiversación del significado

Se presenta la necesidad de utilizar formas más allá de la constitución edilicia originaria, por ejemplo, con la incorporación del *drywall*: la vivienda suele travestirse para incentivar una imagen particular de sí misma. El edificio se comporta más como un escaparate comercial que como una vivienda, pues altera su significado: la vivienda no parece vivienda a causa de las pretensiones proyectuales.

Existe también una aplicación (por lo general forzada) del concepto como mecanismo de justificación de la obra y que resulta incongruente con el resultado final, así como una falta de correspondencia entre significado y significante al otorgar al edificio una “razón de ser” de pretensión primermundista y al obviar los rasgos culturales tradicionales que contienen.

Es en esta característica donde pierde fuerza lo que Jencks mencionaba, en defensa de la arquitectura posmoderna, sobre el signo simbólico del objeto (1981, p. 54), pues el significado “convencional” del objeto se ve transgredido por ejercicios de índole moderna que lo que consiguen no es más que dificultar la lectura del edificio (figuras 10, 12 y 13).



Figura 8. Caso 1 (Chimbote, 2012)

Fuente: archivo fotográfico de Richard Asto



Figura 9. Caso 2 (Trujillo, 2017)

Fuente: fotografía del autor



Figura 10. Caso 3 (Chimbote, 2010)

Fuente: fotografía del autor



Figura 11. Caso 4 (Trujillo, 2010)

Fuente: fotografía del autor



Figura 12. Caso 5 (Chimbote, 2011)

Fuente: archivo fotográfico de Richard Asto



Figura 13. Caso 6 (Chiclayo, 2015)

Fuente: fotografía del autor

En esta arquitectura peruana contemporánea, se evidencia la quiebra de códigos de criterio y pertinencia encontrados general e históricamente en varias manifestaciones racionales. Para José Beingolea, “la quiebra de los códigos es uno de los productos de este énfasis ‘comunicativo’” que genera en las ciudades una “‘torre de babel’ en la que conviven idiomas distintos que nadie entiende” (2011, p. 15). Esto resume la deformación del hecho proyectual.

También es común ver que el concepto y la metáfora sean entendidos desde la formación como soluciones magnas del proyecto arquitectónico, y que estas se mantengan como espectro reivindicatorio de estas obras. Es recurrente, entonces, que estos edificios “no hablen por sí mismos”, sino que necesiten una justificación. Esta justificación queda solo en el espacio mental del proyectista, y, con suerte, al volcarse en los frentes; al interior de la obra, la conceptualización se torna innecesaria e irrelevante. El producto, en definitiva, es un edificio genérico y de reducido aporte proyectual-académico.

En resumen, lo “formal” de la arquitectura se convierte en un retoque de fachadas (con fines expositivos) cuando ya se ha salvado la proyección en planta, por lo que se hace casi de manera independiente y acomodando una a la otra para concluir el proyecto y aparentar un producto armónico. A pesar de dicha incongruencia, en sus respectivas zonas de acción y contextos próximos, estas obras son aceptadas en el imaginario del colectivo proyectual local, de los clientes y los usuarios.

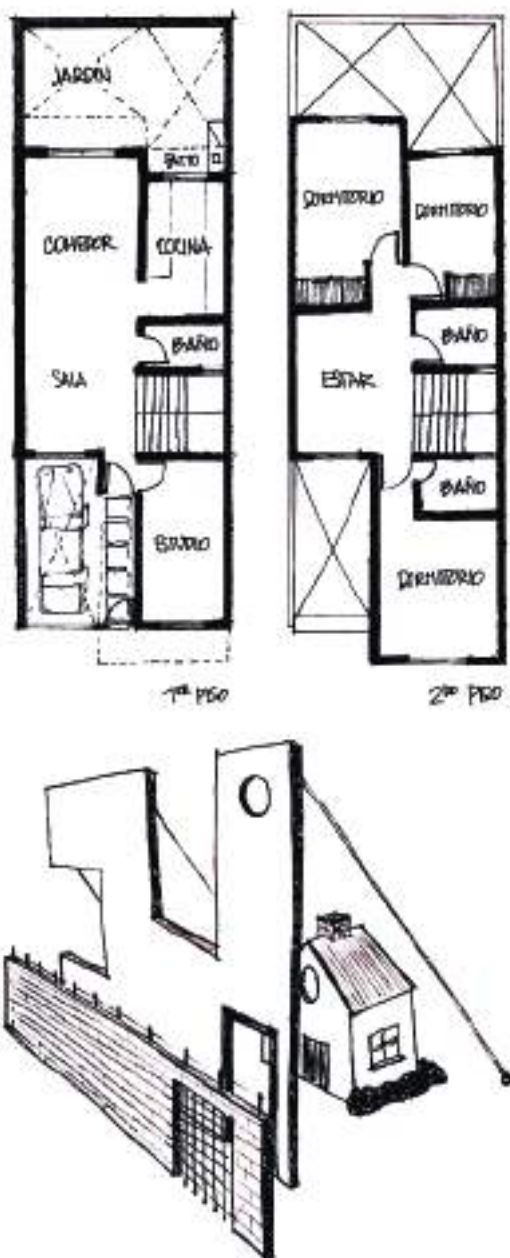


Figura 14. Esquemización del divorcio proyectual entre la distribución de ambientes y el tratamiento de las fachadas en viviendas unifamiliares

Fuente: Romero Alamo, 2013, p. 41

CONCLUSIONES

La arquitectura residencial de la clase media de la costa norte del Perú, proyectada por arquitectos durante los primeros años del siglo XXI, tiene soluciones que se orientan a fines eminentemente comunicativos y exhibicionistas.

Esta arquitectura tiene su origen en la formación universitaria de las décadas de los noventa y en la primera del 2000, en un entorno académico de predominio posmoderno (que enfatiza la relación significado-significante y la presencia del concepto y la metáfora como criterios básicos de diseño). Esto tuvo su origen en la capital y su difusión posterior alcanzó gran acogida en el resto de zonas del país, sobre todo en la costa norte. A esto se le suma la influencia extranjera de la misma época: la presencia del *star system* internacional, la arquitectura como *marketing* e imagen y la existencia de grupos difusores de la corriente posmoderna, como los Five Architects.

Existe dentro de esta arquitectura un fin de ostentación del estatus adquirido, tanto en el cliente/usuario, para demostrar su superación socioeconómica, como en el arquitecto, para evidenciar un supuesto vanguardismo primermundista siguiendo “modelos de revistas” internacionales y nacionales.

La deformación proyectual se da a partir del énfasis en la forma y la tergiversación de la valía del edificio como ente integral. La quiebra de códigos y la generación de un edificio esquizofrénico (divorciado en sus partes constituyentes) hace que las edificaciones residenciales (proyectadas por arquitectos) terminen convirtiéndose en experimentos formales popularmente atractivos, de un estilo arquitectónico que poco a poco se torna dominante y de común aceptación entre clientes y usuarios. El público consumidor lo acepta porque tiene gustos e intereses afines a los proyectados por el arquitecto. El arquitecto es una proyección —en clave profesional— del usuario/cliente.

Esta arquitectura puede verse en varios contextos nacionales por razones similares a las expuestas para el norte peruano. Podría decirse que existe un hilo conductor común en la arquitectura contemporánea peruana: la frustración del producto académico combinada con una histórica tendencia cultural hacia lo barroco.

Si bien existe una referencia importante en la arquitectura de remesas de países como Honduras, El Salvador y Guatemala, a raíz de la inversión económica de los migrantes centroamericanos en Estados Unidos, hay diferencias que son importantes de mencionar, pues las similitudes se centran solo en la expresión arquitectónica y en la intención demostrativa del usuario. No obstante, en dichos productos no se evidencia una “inversión proyectual”, como en el caso de la costa norte del Perú, donde el profesional, a pesar de sus carencias teóricas, sí adquiere un papel determinante.

Esta arquitectura podría considerarse, en parte, para el Perú, equivalente a la arquitectura de Freddy Mamani en El Alto (Bolivia); es decir, como un ejercicio posmoderno, formal, de revestimientos y con interés por lo visual. Sin embargo, esta equivalencia se da solo en el producto final, pues el trabajo de Mamani se expone con una intención clara de revaloración cultural, mientras que, en el caso local, la expresión arquitectónica es acrítica y sin mayor intención revisionista o cuestionadora o siquiera teórica sustancial que supere el puro formalismo.

A diferencia de lo que especulan sus proyectistas, demuestra un intento por ser (o parecer) la arquitectura oficial, de revistas de *starchitects* o incluso de un ejercicio de taller pocas veces materializable. Esta arquitectura pretende ser oficial, pero los rezagos culturales expresados en sus frentes lo impiden. Por ello, su aceptación y difusión se mantiene en estratos bajos y oscuros de la profesión: la obra de estos arquitectos prácticamente es invisible para las altas esferas académicas, aunque su presencia en la “realidad” de las ciudades sea parte esencial de estas. Son edificios que se diluyen en una imagen urbana caótica y conflictiva, por lo que no suelen ser entendidos como “arquitectura”, y sus autores, para la élite profesional, son entendidos como arquitectos anónimos.

REFERENCIAS

- Agencia Española de Cooperación. (2011). *Arquitectura de remesas*. México D. F.: Autor
- Beingolea, J. (2011). Aproximación al significante en la arquitectura de Chimbote. *La Chimenea*, (3), 14-15.
- Dreifuss, C. (2013). Lo huachafo: una clave de lectura para la nueva arquitectura peruana. *Arquitextos*, (28), 93-98.
- Eisenman Architects. (s. f.). House VI 1975. Recuperado de <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>
- Frampton, K. (2014). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1980).
- García Bryce, J. (1962). *150 años de arquitectura peruana*. Lima: Sociedad de Arquitectos del Perú.
- Graves M. Architecture & Design. (s. f.). Hanselmann House. Recuperado de <https://www.michaelgraves.com/projects/?category=interiordesign§or=residential>
- Huaccha - Gestión académica. (3 de diciembre del 2012a). S. t. [imagen]. Recuperado de https://web.facebook.com/pg/huacchagestionacademica/photos/?tab=album&album_id=228765480590500
- Huaccha - Gestión académica. (3 de diciembre del 2012b). S. t. [imagen]. Recuperado de <https://www.facebook.com/huacchagestionacademica/photos/a.229121887221526/231529606980754/?type=3&theater>
- Iraheta, W. (s. f.). *Arquitectura de remesas*. Recuperado de http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1006250
- Jencks, C. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ludeña, W. (1989). *De la u-topía a la a-patía*. Lima: Arius.

- Massad, F. (2015). *La viga en el ojo. Escritos a tiempo*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Matos Mar, J. (2012) *Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.
- Romero Alamo, I. (2013). *(Ligero) Manual ilustrado para proyectar una vivienda del siglo XXI (según los principios de arquitecto contemporáneo promedio)*. Chimbote, Perú: Editorial La Chimenea.
- Sveiven, M. (6 de febrero del 2012). AD Classics: Wall House 2 / John Hejduk, Thomas Muller/van Raimann Architekten & Otonomo Architecten. Recuperado de <https://www.archdaily.com/205541/ad-classics-wall-house-2-john-hejduk>
- Uglyperuvianhouses. (19 de octubre del 2018). PatrimonioBerrinchudo [fotografía de Instagram]. Recuperado de https://www.instagram.com/p/BpIo4LRhXhV/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1836yfgcyhmy4
- Valencia, N. (25 de noviembre del 2017). Why Freddy Mamani is Leading A New Andean Architecture. Recuperado de <https://www.archdaily.com/883951/why-freddy-mamani-is-leading-a-new-andean-architecture>

Dos textos y un proyecto. La pertinencia de la teoría posmoderna en la obra de Juvenal Baracco

Octavio Montestruque Bisso

Università Iuav di Venezia

Recibido: 3 de julio del 2018 / Aprobado: 17 de agosto del 2018

doi: 10.26439/lima2019.n005.4533

Este artículo tiene como objetivo confrontar las teorías posmodernas difundidas en el Perú con el proyecto arquitectónico. Se ha elegido a la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú (1981-1984), de Juvenal Baracco, como caso de estudio porque es un ejemplo representativo —y poco conocido— del pensamiento posmoderno de inicios de los años ochenta. Se ha tomado como referencia la propuesta original —que incluye edificios y detalles no realizados en la obra— para explicar la crítica a la modernidad con una arquitectura que deja de lado los historicismos y folklorismos, pero que, en cambio, establece relaciones complejas en su composición mediante un proceso de abstracción, figuración y reinterpretación de la tipología espacial de la ciudad de Lima.

sincretismo, Baracco, ciudad análoga, teoría, hibridación

Two texts and one project. The relevance of the postmodern theory in the work of Juvenal Baracco

This paper aims to check postmodern theories spread in Peru against an architectural project. The Juvenal Baracco's Peruvian Air Force Officer Training School (1981-1984) was chosen as study case because it is a representative —and barely known— example of the postmodern thought in the early 80's. The school's original proposal —including buildings and details not performed in the work— was taken as a reference to explain the criticism to modernity with an architecture that puts aside historicisms and folklorisms but establishes complex relationships in its composition through a process of abstraction, imagination and reinterpretation of Lima's spatial typology.

syncretism, Baracco, analogous city, theory, hybridization

INTRODUCCIÓN

Los textos de Robert Venturi y de Aldo Rossi han tenido una gran influencia en el pensamiento posmoderno en las universidades peruanas durante las décadas de los setenta y ochenta. A diferencia de la arquitectura moderna, la posmodernidad en el Perú propone un lenguaje arquitectónico que parte del pensamiento crítico y no del estilo formal, adapta las ideas de complejidad, contradicción y ciudad análoga para crear obras que dialoguen con el entorno, formen parte del estilo internacional y, al mismo tiempo, busquen referencias en el pasado.

Luego del desfase histórico con el cual la arquitectura moderna llega al Perú, la teoría posmoderna coincide con las críticas de los jóvenes arquitectos peruanos que, viendo la ineficacia del urbanismo moderno, se cuestionan la vigencia de la *tabula rasa*, así como la producción de la arquitectura como una entidad desligada de la propia cultura y del propio pasado. Juvenal Baracco, parte de este grupo de arquitectos peruanos, critica los efectos de la modernidad en la ciudad y la responsabiliza de la ruptura de la construcción tradicional de la arquitectura peruana (Baracco, 1988).

Si bien el breve artículo de Baracco no tiene una influencia importante en el contexto local, retoma la temática del texto de Aldo Rossi, asimilando la teoría de la ciudad propuesta por el arquitecto italiano en 1966. La influencia de Rossi se confirma en el trabajo docente de Baracco, en el que, a partir del levantamiento de diversos sectores de la ciudad, logra estudiar la tipología y la trama urbana al interior de la manzana limeña.

El otro texto de referencia de la teoría de la arquitectura posmoderna es el de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado en 1966. La propuesta de Venturi promueve la aceptación de elementos diversos que pueden dialogar en una misma arquitectura y lograr el equilibrio a partir de conceptos evitados en la modernidad, como la ambigüedad o la multiplicidad de significados.

La propuesta de Juvenal Baracco para el complejo de la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú (1981-1984) recoge las influencias de Rossi y Venturi y las usa a favor de una arquitectura que propone un lenguaje propio al mismo tiempo que esconde claves de lectura de una continuidad

compositiva en la arquitectura peruana. Más allá del análisis compositivo del proyecto, elemento central de este artículo, se busca demostrar que la cultura peruana —y, por tanto, la propuesta arquitectónica— tiene una actitud posmoderna en la esencia de su existencia. Los procesos de hibridación y sincretismo constituyen una forma de supervivencia de la cultura que se desarrolla en el Perú desde épocas prehispánicas.

LA ESCUELA DE OFICIALES DE LA FUERZA AÉREA DEL PERÚ

El análisis toma como objeto de estudio el proyecto original de Baracco —no construido en su totalidad— como ejemplo de una arquitectura peruana que toma las teorías posmodernas occidentales para relacionarlas con el contexto y el imaginario local.

El proyecto comprende un complejo formado de un edificio de ingreso —o de servicios militares, como se lee en los planos de archivo—, una plaza longitudinal, una capilla como remate de la plaza, el comedor, la residencia y un auditorio subterráneo que conecta ambos edificios¹. La disposición de los edificios y la extensión de sus fachadas definen la plaza longitudinal. El ingreso a través del edificio de servicios militares genera un umbral que, en primera instancia, esconde el vacío de la plaza para luego revelarlo y crear la transición entre el interior y el exterior del proyecto. Al final de la plaza se coloca la capilla, una especie de baldaquino escalonado que sirve de remate del eje longitudinal (figura 1).

1 Durante el proceso de construcción, se eliminan varios elementos del proyecto original: el edificio de servicios militares, la capilla, la textura de la plaza y el revestimiento de todos los edificios. Si bien el estado actual del complejo mantiene la fuerza espacial y la complejidad compositiva del proyecto, se considera que la omisión de elementos en la construcción resta importancia a la propuesta general, pues resalta la individualidad de los dos edificios remanentes y relega el papel de la plaza como elemento que organiza las contradicciones del conjunto.

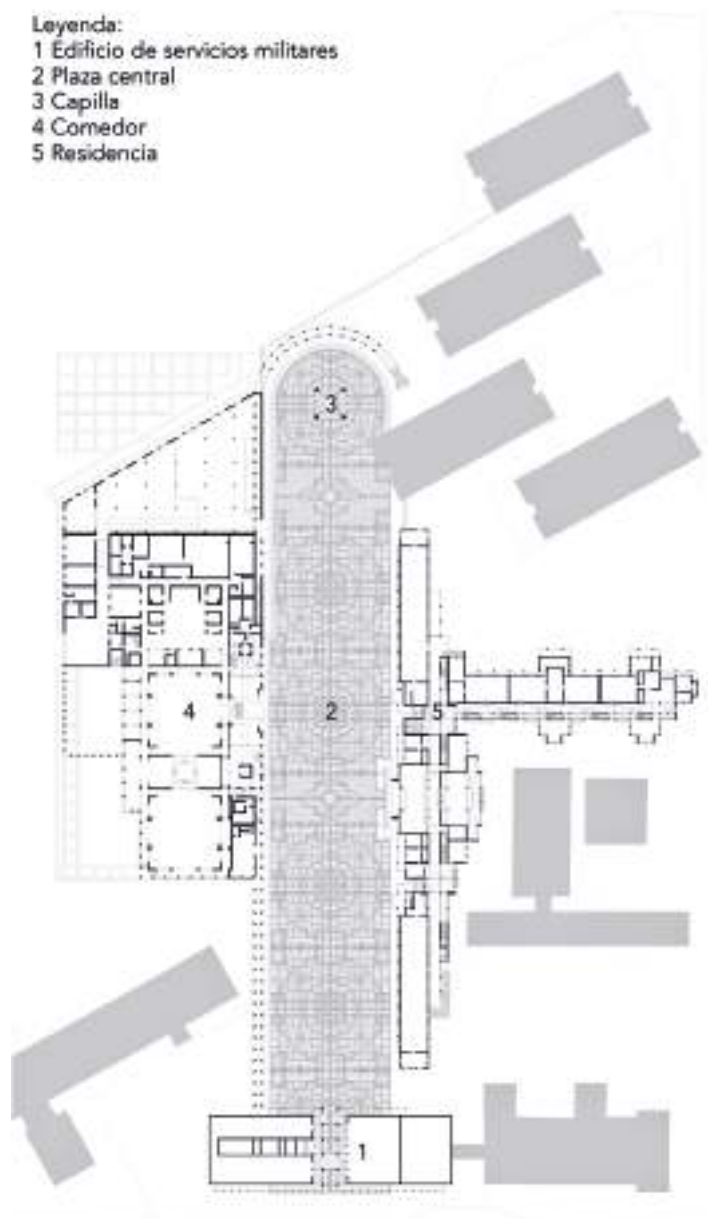


Figura 1. Planta general de la propuesta original

Fuente: dibujo de María José Barbosa y Octavio Montestruque

A los lados de la plaza se colocan los dos edificios principales del complejo: el comedor y la residencia. El primero, con orientación sureste, presenta una fachada plana, definida por un muro continuo que es perforado para generar los vanos. La residencia, en cambio, con orientación noroeste, presenta una fachada más volumétrica, es decir, descompuesta en diversos planos para generar profundidad. La diferencia en el asolamiento de ambas fachadas es lo que condiciona la composición: la residencia, al estar expuesta al sol, busca generar sombras en la fachada y presenta vanos de dimensiones reducidas mientras que el comedor incorpora una fachada plana con grandes perforaciones para captar la mayor cantidad de luz posible.

La plaza se define por la posición de los elementos arquitectónicos, pero además por la extensión de la fachada del comedor, que, cuando no es parte del edificio, es un plano continuo perforado que crea una pasarela que conecta todo el complejo. El muro se extiende por toda la longitud de la plaza —como pasarela y como fachada— y gira en la parte posterior, creando un límite semicircular que se interrumpe debido a la arquitectura preexistente. El cerramiento de la plaza continúa con la presencia de la residencia, que ocupa toda su longitud.

En todos los edificios se propone un revestimiento de piezas prefabricadas de terrazo, que pone en evidencia el rigor geométrico utilizado por el arquitecto en la composición arquitectónica, pero que también busca regular la escala monumental de todo el complejo. Todas las texturas y los revestimientos presentes en la propuesta persiguen el mismo objetivo: crear referencias perceptivas que permitan al usuario adaptarse a la escala de los espacios. Tanto al interior como al exterior, la propuesta de Baracco responde a variables compositivas modernas, pero, en el análisis en detalle, se puede confirmar la influencia del pensamiento posmoderno como una forma de enriquecer la complejidad conceptual y compositiva, al mismo tiempo que logra generar una arquitectura que corresponde al espacio y a la tradición peruana.

LA CIUDAD ANÁLOGA Y LA RECOMPOSICIÓN DE LA CIUDAD PERDIDA

El texto de Rossi, *La arquitectura de la ciudad (L'architettura della città)*, plantea el estudio de la ciudad a partir de los elementos arquitectónicos

que la componen. El autor presenta, primordialmente, las ciudades y la arquitectura italiana y la analiza respecto al espacio urbano. Estructura el libro en cuatro capítulos: “Estructura de los hechos urbanos”, “Los elementos primarios y el área”, “Individualidad de los hechos urbanos” y “Evolución de los hechos urbanos”.

El primer capítulo comienza con una crítica a la ciudad funcionalista moderna, tema que también es abordado por Baracco en un texto para el III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana (1988). Rossi toma como ejemplo el Palazzo della Regione de Padova para explicar la importancia de la arquitectura en relación con el desarrollo urbano, y termina explicando que la ciudad tiende a la evolución.

En el segundo capítulo, Rossi propone el estudio de Berlín, Estocolmo y las propuestas utópicas de Garden Cities y la Ville Radieuse. La atención se centra en la forma de desarrollo de las áreas residenciales, que, como dice el autor, son determinadas por la economía y las variaciones del mercado.

El tercer capítulo presenta los conceptos de *locus* y de memoria colectiva. En esta sección, el autor también defiende la forma por encima de la función y la propone como la variable más importante de la arquitectura, en cuanto representa una manifestación física que condiciona la visión de esta última y, por tanto, de la ciudad. La forma, para Rossi, es la responsable de crear las relaciones con el *locus* y de generar la memoria colectiva de la ciudad a partir de la creación de los monumentos. La influencia de Rossi en Baracco es más clara cuando se estudia su trabajo como docente: la ciudad se convierte en un punto fundamental de conocimiento de la tradición:

[La tradición está] definida por un contexto físico: producto cultural de un proceso social que ha trabajado históricamente conformando el medio que es la ciudad, percibida como un texto leído y apropiado por sus habitantes, a partir de la aplicación de distintos códigos ideológicos en el tiempo y en el espacio. La ciudad adquiere condición de “ruina habilitada” donde se analizan las formas de apropiación y adaptación de los habitantes en su compromiso urbano, los mitos que crearon los monumentos, la manera cómo esta se elaboró, se modificó o canceló, rescatando los códigos espaciales y arquitectónicos y analizando su trasposición a los códigos culturales producto de la evolución de la ciudad. (Baracco, 1992, p. 14)

En el cuarto capítulo, Rossi propone una visión a futuro de las ciudades a partir del análisis de los periodos medieval, industrial y lo que él considera la era del transporte. Explica que las ciudades serán fuertemente influenciadas por la economía y la política. En los estudios de Baracco también existe una búsqueda de predicción del futuro de la ciudad a partir de las investigaciones tipológicas, en las que no solo analiza las fachadas de diversas partes de la ciudad, sino que también estudia la trama urbana para buscar las huellas de la historia y las posibilidades de desarrollo de la arquitectura (Baracco, 2011).

La arquitectura de la ciudad es el inicio del estudio de Rossi —que continúa con sus estudiantes— para desarrollar la teoría de la ciudad análoga: la recomposición de diversos elementos de una ciudad que constituyen su imaginario y estimulan la formación de la memoria colectiva. El arquitecto italiano propone la reconstrucción de la ciudad análoga a partir de los elementos característicos, es decir, los monumentos e hitos arquitectónicos.

Las investigaciones de Baracco, en cambio, se centran en la arquitectura anónima. No buscan el estudio del objeto arquitectónico singular, sino que, más bien, se interesan en la trama urbana general y buscan las modificaciones de las estructuras históricas o la generación de nuevas tipologías espaciales al interior de la manzana de Lima. Si excluimos la arquitectura de autor, el estudio tipológico de Baracco se centra en la vivienda popular, y en ella se pueden distinguir dos tipologías principales: la casa solariega y la vivienda obrera, ambas con modificaciones que se identifican a partir de los levantamientos arquitectónicos.

Las diferencias entre ambas tipologías se evidencian en la estructura espacial y en la secuencia de sus recorridos. La casa solariega es una estructura con uno o más patios a su interior y con las habitaciones dispuesta alrededor. La vivienda obrera, en cambio, presenta las unidades de vivienda compactadas en bloques a los que se accede por corredores o callejones internos, muchas veces sin techar. En este caso, los departamentos se desarrollan en varios niveles, y los bloques de escaleras se incorporan dentro del bloque de viviendas (figuras 2 y 3).



Figura 2. Levantamiento de una manzana en Barrios Altos. Adaptación a partir de los levantamientos realizados en el taller vertical de Juvenal Baracco, nivel Manzana

Fuente: dibujo de Octavio Montestruque

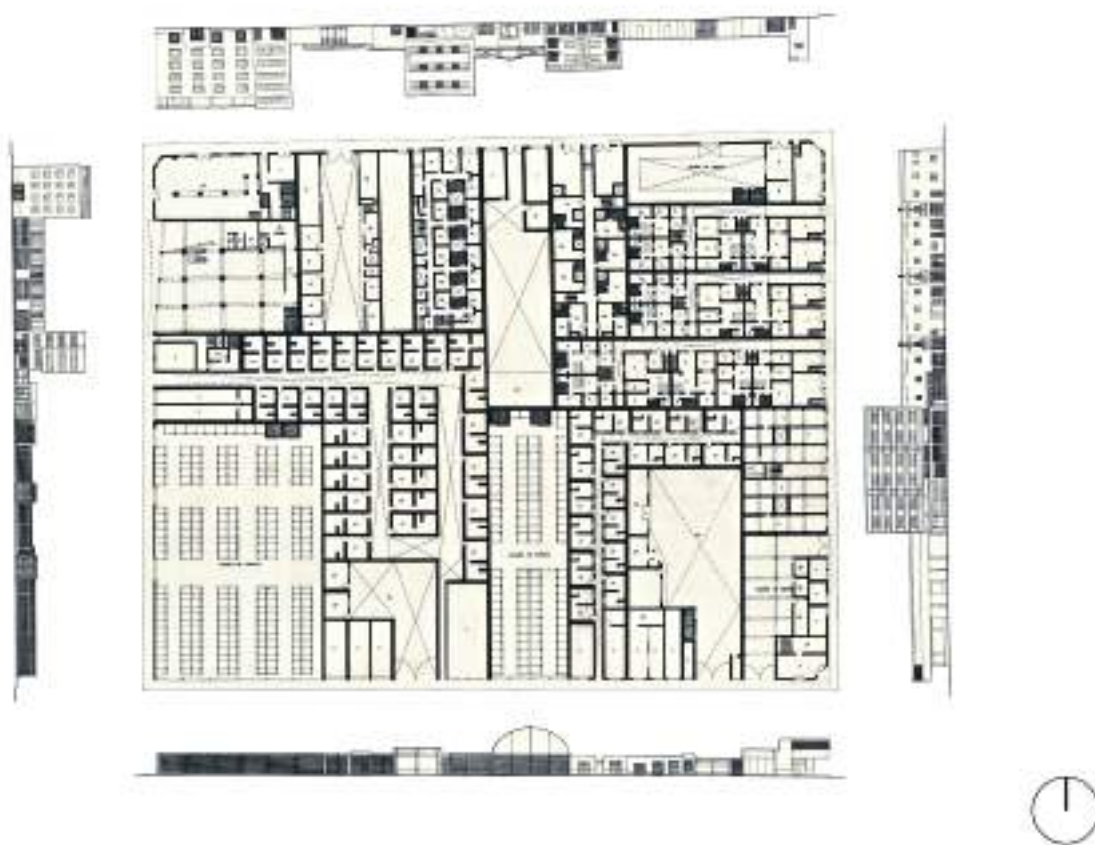


Figura 3. Levantamiento de una manzana en Barrios Altos. Adaptación a partir de los levantamientos realizados en el taller vertical de Juvenal Baracco, nivel Manzana

Fuente: dibujo de Octavio Montestruque

En este caso, la ciudad análoga de Baracco recrea las tipologías repetitivas que descubre al interior de la manzana. Lo que para Rossi es un monumento, es decir, un objeto arquitectónico, para Baracco es una tipología espacial, es

decir, una forma de interioridad de la arquitectura. En su propuesta podemos ver que esta tipología se retoma en dos edificios: el comedor y la residencia. En el primero se repite la modulación espacial presente en la casa solariega. Incluso la forma de recorrer los espacios recuerda a la secuencia espacial de esta tipología, en la que, a través de una serie de giros, se descubren los patios internos (figura 4). La residencia, en cambio, plantea dos bloques lineales con los espacios concentrados en bloques, a los cuales se accede a través de corredores y escaleras, en una reinterpretación de vivienda obrera con una exageración de las secuencias espaciales (figura 5). En ambos casos, la secuencia espacial se exagera a favor de la monumentalidad —condicionada por la función institucional de la propuesta—, pero retoma la tipología estudiada al interno de la manzana limeña.

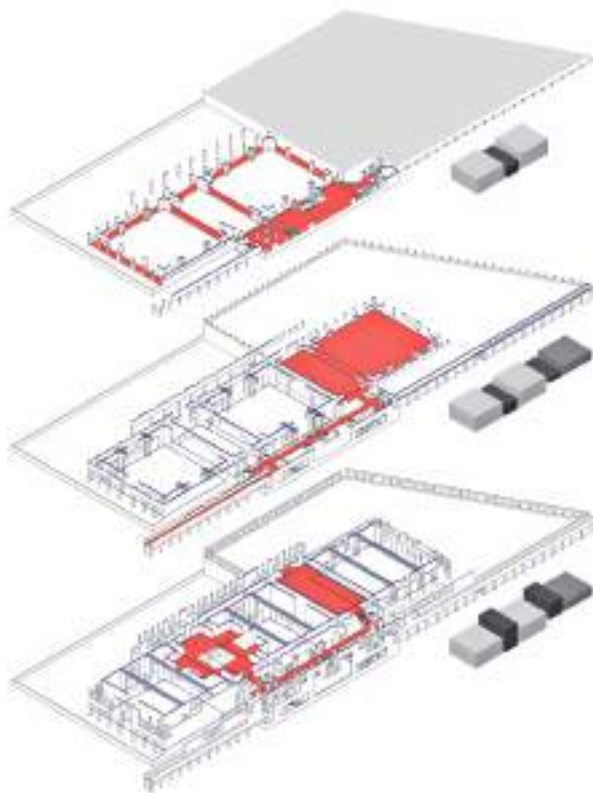


Figura 4. Secuencia espacial del comedor
Fuente: dibujo de Octavio Montestruque

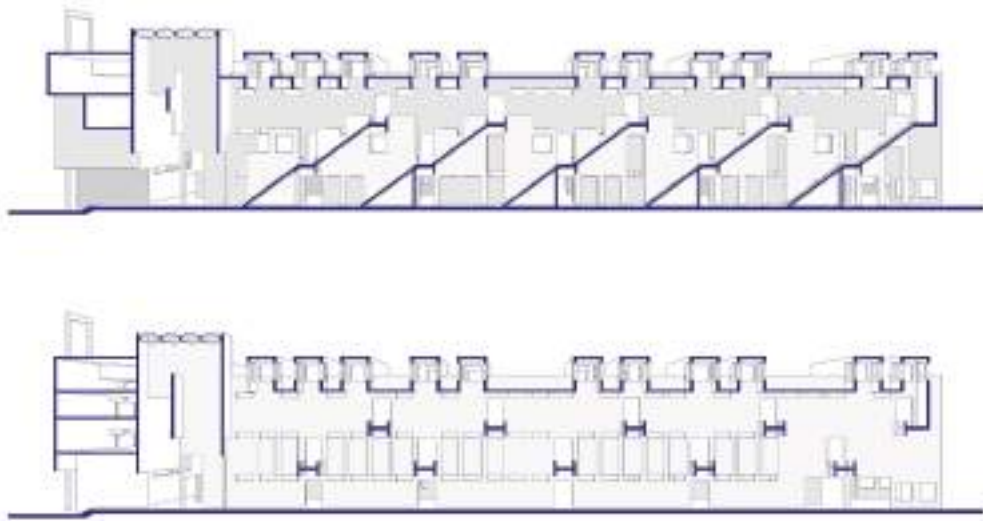


Figura 5. Secuencia espacial de la residencia

Fuente: dibujo de Octavio Montestruque

El carácter monumental del complejo se revela a través del edificio de servicios militares, que se presenta como un gran arco triunfal de ingreso, y mediante la capilla, como un hito que se alinea con el eje de ingreso. La plaza, en esta configuración, se convierte en un espacio interior de carácter monumental que hace dialogar a todos los elementos que reconstruyen la ciudad análoga de Baracco.

LA COMPLEJIDAD Y LA CONTRADICCIÓN COMO FORMA DE SINCRETISMO

Robert Venturi propone la complejidad y contradicción en la arquitectura como valores positivos, opuestos a la simplificación y el pintoresquismo. La crítica de Venturi hacia el Movimiento Moderno radica en la reducción formalista que hace la arquitectura de inicios del siglo XX. Como respuesta, propone la aceptación de diversas influencias y diversos valores en el proyecto arquitectónico.

Para el autor, la ambigüedad resulta una ventaja en la percepción de la arquitectura porque puede llevar a diferentes niveles de interpretación. Más importante que la intención del proyectista es la percepción del usuario, variable que lo devuelve al centro de la atención arquitectónica. El libro continúa con lo que denomina los “niveles de contradicción” y menciona dos fenómenos: “lo uno y lo otro (*both-and*)” y el “elemento de doble función (*the double-functioning element*)”. Estos resultan fundamentales porque presentan la contradicción como una ventaja fundamental de la complejidad del objeto arquitectónico.

En ambos casos, la esencia del concepto radica en la multiplicidad de significados, de funciones y de interpretaciones. Baracco aplica el juego de la contradicción mediante el manejo de la escala y la expresa voluntad de desconcertar al usuario dentro del espacio.

La deconstrucción tendría que ver quizás con este placer que da el proyecto en imaginarse a un individuo tratando de entender un objeto de mucha mayor escala y tratando de regular su relación con él para que sepa si está en el centro, está en la periferia, si está entrando, si está saliendo, si se está ocultando, etc. (Belaúnde, 1988, p. 108)

Retomando a Venturi, si bien su texto continúa, preferimos centrarnos en la ambigüedad y los niveles de contradicción que plantea el autor como forma de complejizar la propuesta arquitectónica. Él se manifiesta a favor del simbolismo y la figuración, ya que son características que permiten aumentar los niveles de significación de la arquitectura.

Por otro lado, lo que resulta una novedad como manifiesto de superación del purismo y funcionalismo moderno es, dentro de la cultura peruana, una forma natural de adaptación de diversas influencias para enriquecer la propia. Desde las culturas prehispánicas y, principalmente, después del encuentro con Europa en el siglo xv, la cultura se ha adaptado en el tiempo en lo que Manuel Marzal define como sincretismo.

El sincretismo, que se estudia a partir de la iconografía y los procesos de evangelización en el mundo andino, propone conceptos que pueden ser comparables a los de Venturi en la arquitectura:

La clave para entender y distinguir el sincretismo está en lo que plantea Marzal: para identificar algo como sincretista, debemos poder distinguir elementos de una cultura y de la otra. Y luego incorporar las acciones que propone Lupo: combinar e integrar dichos elementos, logrando que estos puedan seguir siendo identificados como propios de una cultura —creencia— u otra. (Maqueira Yamasaki, 2016)

La arquitectura de Baracco logra lo mismo: establecer un lenguaje híbrido que se alimenta de diversas influencias. Sin ser una búsqueda explícita, propone una arquitectura que corresponde a un espacio cultural específico sin comprometerse con una temporalidad precisa. La Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú recoge influencias externas: hay puntos en común con la forma de organizar los espacios en la arquitectura de Louis Kahn, con la idea del montaje y la secuencia espacial de James Stirling y con el lenguaje compositivo de Michael Graves. Al mismo tiempo, propone herramientas proyectuales que se pueden conectar con la arquitectura peruana: la consolidación del espacio central como *kancha* o patio; el uso del muro continuo para crear la idea de masa, como en los complejos prehispánicos —especialmente los de la costa peruana—, y las secuencias espaciales que recuerdan a las iglesias y casonas del virreinato (figura 6).



Figura 6. Maqueta de los muros del comedor y la residencia

Fuente: maqueta realizada por Octavio Montestruque

La propuesta arquitectónica de Baracco logra el diálogo entre las diversas influencias reconocibles en su origen y colabora en la construcción de una nueva manifestación formal. Esta diversidad es la que agrega la complejidad en la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea.

Si nos remitimos a los conceptos de Venturi, la propuesta de Baracco plantea la ambigüedad a partir de la forma de composición de los muros, con lo que logra contrastar la percepción interior y la exterior. Por fuera, los edificios son macizos debido a la continuidad de los planos de cerramiento, que se unen por las aristas y definen la volumetría. El revestimiento de piezas prefabricadas refuerza esta idea y crea un edificio monomatérico. Sin embargo, el interior se revela como un vacío contenido, en los muros desaparece la idea del peso; más bien, se perciben como planos ligeros e independientes que contienen el espacio y filtran la luz (figura 7).



Figura 7. Vista interior del comedor

Fuente: fotografía de Martín Fabbri

En la fachada de la residencia, el arquitecto plantea otro nivel de ambigüedad. En este caso, en relación con la estructura: todo el peso del edificio parece descansar sobre esbeltas columnas que se desprenden del plano de la fachada y que dan la impresión de ser desproporcionadas respecto del volumen que deben soportar. Esto se logra por la descomposición de la volumetría en diversos planos, en la que solo se revela la estructura del primero de ellos (figura 8).



Figura 8. Vista parcial de la fachada de la residencia

Fuente: fotografía de Martín Fabbri

La textura de la plaza resuelve la contradicción en la posición de las fachadas del comedor y de la residencia (figura 9).

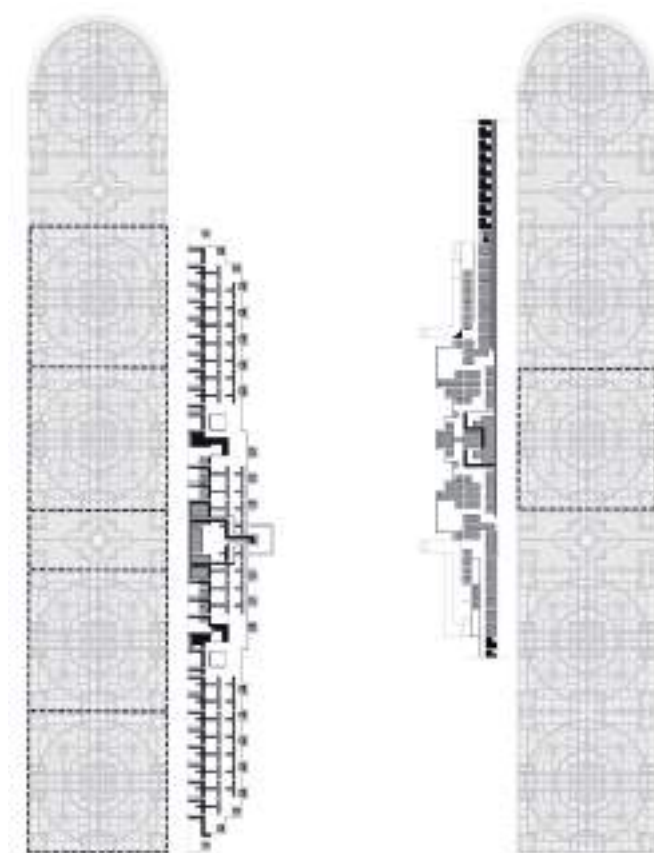


Figura 9. Análisis de fachadas en relación con la plaza

Fuente: dibujo de Octavio Montestruque

Si se toman las fachadas por separado se puede comprobar que no están alineadas, realidad extraña dentro del rigor geométrico que inunda la propuesta. Estudiando la planta general, se entiende que el cuerpo perpendicular de la residencia es el que define el eje de conexión con el comedor, pero es en la plaza que se entiende que cada edificio está ubicado en referencia a un trazado geométrico específico. La plaza no solo resuelve los niveles de ambigüedad y contradicción en el emplazamiento de los edificios, sino que es un elemento de doble función. La plaza central se convierte en un primer patio de ingreso al complejo, al mismo tiempo que es una plaza diferente para cada edificio.

La doble función es una constante en la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea: el edificio de servicios militares, por ejemplo, es un edificio y un portal, además de ser el ingreso al complejo. Los muros que componen todo el proyecto son muros interiores y fachadas al mismo tiempo. Las teatinas de la residencia son dispositivos para el ingreso de la luz y al mismo tiempo son vigas. Los corredores del comedor son espacios de circulación y al mismo tiempo filtros de luz.

La variedad de funciones, significados e influencias en la obra de Baracco se lee como una característica de la arquitectura posmoderna, pero al mismo tiempo como una forma de continuidad de la tradición peruana, bien estudiada por el arquitecto a través del taller vertical que dirige desde la década de 1970. Esta apertura a la diversidad es lo que alimenta la obra y la vuelve compleja, y la descubre a diversos niveles de lectura.

EL ESPACIO POR ENCIMA DEL TIEMPO

La Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea puede ser calificada como una obra posmoderna, no por el lenguaje compositivo, sino más bien por la superación de la doctrina purista y funcionalista, que da paso a una variedad de referencias. La vigencia de la obra se encuentra justamente en esta variedad, en la aceptación de la diversidad como fuerza para crear complejidad en la arquitectura.

La incorporación de referencias externas y propias alimenta la obra, permite la lectura en detalle y descubre los diferentes niveles de profundidad del

planteamiento. La propuesta logra, de esta forma, estar por encima del tiempo a la vez que se relaciona con el espacio nacional.

Creo que la arquitectura tiene lugar, pero es muy probable que no tenga tiempo y que nosotros estamos inventando un tiempo en la esperanza de que nunca lo tenga, porque construyendo un edificio estamos dejando a nuestros sucesores un testimonio de nuestro poder en la tierra. (Baracco, Ledgard y Soyer, 2016)

De la misma manera en la que Baracco define que el artista peruano Emilio Rodríguez Larraín está por encima del tiempo pero muy arraigado al espacio², podemos definir que su arquitectura, especialmente en la Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea, establece conexiones con la cultura peruana sin tomar referencias textuales ni caer en soluciones folklóricas, sino simplemente aceptando la diversidad de influencias. De esta forma, logra establecer relaciones con los textos posmodernos fundamentales que llegaron a las escuelas de arquitectura peruanas, especialmente con las teorías de la ciudad análoga de Rossi y la complejidad y la contradicción de Venturi. La propuesta de Baracco, entonces, se coloca en el espacio peruano, pero logra superar la temporalidad de los estilos internacionales mediante una arquitectura que reconstruye la ciudad estudiada por el arquitecto, e incorpora libremente diversos niveles de complejidad simbólica y compositiva.

REFERENCIAS

- Baracco, J. (1988). La recomposición de la ciudad perdida. En Comisión de Prensa y Difusión (Ed.), *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana* (p. 98). Buenos Aires: Publicación CAPBA.
- Baracco, J. (1992). *Espacio sin límites*. Lima: Art Lautrec.

2 En la conferencia con motivo de la muestra retrospectiva organizada por el Museo de Arte de Lima (MALI) sobre la obra del artista, Juvenal Baracco hizo referencia a la importancia de sus cuadernos de estudio para la serie Refugios en los Andes como una muestra de la manifestación del espacio peruano que logra conexiones con el lenguaje artístico internacional de la segunda mitad del siglo xx (Baracco, 2016).

- Baracco, J. (2011). Recordando a don Héctor. En *Héctor Velarde. Arquitecto y humanista* (pp. 91-96). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Baracco, J., Ledgard, R., y Soyer, E. (24 de mayo del 2016). Conversatorio “La mirada arquitectónica” (Exposición Emilio Rodríguez Larraín). Conversatorio llevado a cabo en el Museo de Arte de Lima, Perú.
- Belaúnde, P. (1988). *Juvenal Baracco. Un universo en casa*. Bogotá: SomosSur.
- Maqueira Yamasaki, Á. (2016). El sincretismo como forma de preservación de las ideas. *Historiografía de la iconografía virreinal. Limaq*, (2), 121-133.
- Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.
- Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction in architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla di Tolla, E. (2011). *Reflexiones teóricas de arquitectos latinoamericanos en el último tercio del siglo xx. Lo nuestro, lo ajeno, lo apropiado* (tesis de maestría). Universidad Nacional de Ingeniería.
- Fernández, R. (1997). *El laboratorio americano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sekler, E. (1965). Structure, construction and tectonics. En G. Kepes, *Structure in art and science* (pp. 89-95). Nueva York: Braziller.

La participación de los niños en la gestión pública y el desarrollo urbano

Nova Vera Aranda / Claudia Zapata Sánchez

Universidad de Lima

Recibido: 1 de julio del 2018 / Aprobado: 2 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4534

Este artículo aborda el tema de la participación infantil en la gestión pública y el desarrollo urbano, y si esta es beneficiosa o no. La metodología del artículo se basa en el análisis de diversas fuentes primarias y secundarias necesarias para el entendimiento del tema y su justificación respectiva. Además, se estudian los beneficios y problemas que conlleva la participación de los infantes. Por otro lado, se realiza un análisis de la metodología empleada en diversos casos internacionales y nacionales, y cómo estos lograron desarrollar un trabajo con ayuda de niños a pesar de los distintos escenarios en los que se encontraban. Se realiza un análisis sobre la situación actual del Perú respecto a la participación de los niños en diversos proyectos, y, finalmente, se concluye por qué las ciudades deberían introducir la participación infantil dentro de su plan de gobierno y los efectos a largo plazo que resultan de esa actividad.

participación infantil, metodología participativa, diseño participativo, gestión pública, arquitectura para niños, planeamiento urbano

The participation of children in public administration and urban development

This article addresses the participation of children in public administration and urban development, and whether it provides benefits or not. The methodology of this research is based on the analysis of several primary and secondary sources required to understand the subject and its respective justification. Additionally, the benefits and problems involved in the participation of children are studied. Furthermore, the methodology used in different international and national cases, and the way they managed to conduct a research with the help of children despite the different scenarios where they were, are analyzed. The current situation of Peru regarding the participation of children in different projects is examined. Finally, the study concludes by answering why cities should include the participation of children in their government plan and what are the long-term effects resulting from that activity.

participation of children, participative methodology, participative design, public administration, architecture for children, urban planning

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo lograr comprender la importancia de la participación de menores de edad en la toma de decisiones en temas de gran envergadura (como el área de gestión pública de diferentes ciudades) y al momento de generar ideas para el desarrollo urbano. También se quiere responder a la incógnita de si es importante para las ciudades contar con las opiniones de los niños y si esto las afecta de manera positiva o negativa.

Para lograr llegar al objetivo principal, se analizarán textos que consideren a los niños como sujetos de derecho y con criterio para hacer esta labor. Asimismo, se estudiarán casos alrededor del mundo, en los que se observará cómo se afronta el hecho de que los niños tengan que formar parte de estas importantes decisiones y cuáles son los pasos por seguir para lograr recoger sus ideas con éxito.

Son varias las razones que motivaron poner énfasis en la investigación de este tema. En primer lugar, la preocupación de varios especialistas, como el psicólogo infantil William Castañeda Flores (comunicación personal, 20 de junio del 2018), quien afirma que, al observar la calidad de espacios públicos en nuestra capital, Lima, percibe la falta de criterio por parte de las autoridades respecto a los usuarios de aquellos espacios. Es evidente el desinterés de las autoridades por entender el tipo de espacio que se necesita y considerar una parte importante de nuestra población: los niños. Además, el estado en el que se encuentran muchos espacios de recreación es alarmante: en Lima se pueden

encontrar parques sucios, y hasta juegos oxidados, que representan un peligro para los infantes. Esto también nos da una alerta sobre cómo nuestros espacios urbanos no permiten a los niños desarrollar diversas habilidades ni disfrutar de esta etapa de su vida.

En Perú existen 31 millones de habitantes, de los cuales 7 millones son niños. Solo en Lima, según información del 2012, hay aproximadamente 2 millones de niños de entre 0 y 11 años; y un gran porcentaje de ellos se encuentran en situación de vulnerabilidad (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2016). Se pensaría que, con tal cantidad de niños en la ciudad, esta sería amables con ellos o, al menos, que la ciudad estaría equipada con ambientes de juegos adecuados; sin embargo, esa no es nuestra realidad.

Hoy en día, los niños no tienen espacios apropiados para recrearse y la mayor parte del tiempo sus voces son las últimas en ser escuchadas. En ocasiones, las autoridades sí buscan hacer un esfuerzo por generar ambientes propicios para niños, pero la información de lo que debería implementarse siempre es tomada por adultos. El problema es que estos últimos tienden a pensar en ambientes con cosas que les gusten a ellos, y no necesariamente a los infantes, quienes son los principales usuarios de los espacios (V. W. Cavanagh, 1992).

Nuestra investigación busca sustentar por qué es importante tener en cuenta los aportes del niño para el diseño participativo de la infraestructura infantil y los espacios públicos.

MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Para sustentar la idea de que la participación de los niños en la toma de decisiones en temas de desarrollo urbano es importante y beneficiosa para cualquier ciudad, analizaremos diversos casos desarrollados en diferentes partes del mundo.

Creamos una matriz que nos permite rescatar los aspectos más importantes de cada caso analizado. De esta forma, el material es más legible y el lector podrá reconocer y entender los casos y metodologías estudiados. Esta matriz contiene el contexto y lugar donde se planteó cada caso, la problemática que afrontaba la ciudad o el barrio, la propuesta y el objetivo que se plantea para cada situación, y lo más importante: la metodología que usaron para lograr que el trabajo con los niños fuese beneficioso para el proyecto, a la vez de una experiencia agradable y con resultados favorables.

Parte de la base de datos rescatada para desarrollar este artículo proviene de artículos de investigación y libros que tratan temas relacionados a los niños. Sin embargo, la información se encuentra incompleta en algunos casos, por lo que entrevistamos a expertos en el tema —miembros de organizaciones a favor de la labor con los niños y psicólogos infantiles— para complementarla con sus opiniones.

RESULTADOS

Según la Convención sobre los Derechos de los Niños (CDN), su participación es un derecho: establece que los niños deben estar en condición de formar su propio juicio y lograr expresarse con libertad sobre situaciones que los afectan directamente. Al cumplir la

mayoría de edad, los niños deberían haber tenido experiencia suficiente en participación ciudadana, lo que implica compartir decisiones que los afectan a ellos y a su comunidad. Esta participación promueve su desarrollo como adultos que toman decisiones responsables (Ciudades Amigas de la Infancia, 2015).

Los niños son importantes, pues brindan información real y directa, tienen mucha creatividad y logran darle un giro a lo que observamos los adultos. Por ejemplo, en una actividad de mapeo, ellos identifican cosas específicas y transforman los espacios: un parque se convierte en un bosque diseñado a su gusto, las calles se transforman en rutas divertidas, etcétera. Podemos decir que ellos nos dan información muy sensorial (Juan Pablo Soto, comunicación personal, 15 de julio del 2018).

Según diversos colectivos, organizaciones mundiales y ONG, la participación de los niños debería ser considerada un derecho. No obstante, esto no se acerca a nuestra realidad, pues hay una preocupación referida a la calidad de información que podrían brindar los niños. Esto nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿sería viable invitar a los niños a que formen parte de reuniones con las más altas autoridades para que puedan opinar acerca de qué cosas quisieran ver en los ambientes públicos de la ciudad?

Existen países en donde esto sucede. Por ejemplo, en Tirana (capital de Albania), como iniciativa del gobierno central, existe un Ministerio para Niños, donde jóvenes representantes se reúnen con el alcalde Erion Veliaj, debaten y toman acciones respecto a diversas problemáticas. El alcalde menciona

que el lado bueno de recoger la opinión de los niños es que no tienen intereses políticos y, además, son buenos para persuadir a los mayores (Laker, 2018).

Otro caso se dio en La Paz (Bolivia). Child Friendly Bolivia, con ayuda de 80 niños de la zona, sistematizó información acerca de cómo deberían ser los espacios públicos y qué equipamiento deberían tener. La metodología que emplearon fue la recolección de datos: usaron diferentes herramientas didácticas de investigación con los niños para así cuantificar la información y facilitar su utilización. También usaron sus dibujos, que graficaban el entorno urbano y todo lo que les sería interesante tener en estos nuevos ambientes. Se hicieron visitas guiadas con los niños a diferentes parques para que observaran los ambientes naturales e indicaran qué les gustaba y qué desearían tener en nuevas áreas. También se permitió que los niños tomaran fotos a las cosas que los atraían y, como última herramienta, se hicieron entrevistas. Como parte del análisis, se concluyó que los niños de La Paz deseaban un vecindario limpio, donde pudieran jugar con sus amigos y que se encontrara cerca de sus hogares (Malone, 2012).

Es importante tener en cuenta lo que los niños quieren para que todos nuestros espacios urbanos sean amigables con ellos. Su participación hará que estimulen y desarrollen sus habilidades en la toma de decisiones para cuando alcancen la mayoría de edad (Ciudades Amigas de la Infancia, 2015).

El espacio público para niños es generalmente conocido como *playground*, un área que debería ser concebida para todos los que la

visitan: padres, vecinos, adultos mayores y niños (McKendrick, 1999). Por ello, es necesario conocer la postura tanto del adulto —sean los padres, maestros, cuidadores, etcétera— como del niño, ya que tener en cuenta a todos dará sentido a la propuesta para el espacio: el proyecto se enriquece y eso se verá reflejado en el diseño final (Juan Pablo Soto, comunicación personal, 15 de julio del 2018). Los espacios de *playground* no son simples ambientes mandados a construir por los entes políticos sobre la base de recomendaciones realizadas por directores, padres de familia, vecinos u otros, sino que también son espacios que impactan en la comunidad a la que pertenecen. Algunos ejemplos: en California (Estados Unidos), se observó que estos espacios facilitaban y fomentaban la creación de programas estudiantiles. En Israel, en donde se observó que los espacios de *playground* podían formar parte de la regeneración de un vecindario, ayudaban a evitar que los niños adquiriesen malos hábitos y a reactivar diferentes áreas de las ciudades (McKendrick, 1999).

En el contexto latinoamericano, en Colombia, las personas que desempeñan cargos altos tienen el conocimiento y comprenden la importancia de la participación del niño. Tal es el caso del exalcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, quien los considera el mejor indicador para medir las problemáticas. Piensa que una ciudad planificada, diseñada y que tome en cuenta las opiniones de los niños es una ciudad que incluye a todas las personas que la habitan (Laker, 2018).

Además, desde otros países se realizan esfuerzos para conseguir que las ciudades latinoamericanas sean más amigables. Compañías como Ecosistema

Urbano han logrado involucrar a los ciudadanos más jóvenes en el planeamiento participativo de su ciudad. Tales son los casos de Paraguay, Honduras y Ecuador, donde se implementaron kits para niños: con ellos lograron incentivarles la reflexión y la creatividad mientras se involucraban en el desarrollo urbano de su ciudad. Es importante mencionar que, si bien es cierto que el diseño de los kits es estándar, se tuvo que acomodar para la implementación en cada país, puesto que los contextos variaban entre sí (Ecosistema Urbano, 2017).

A medida que pasa el tiempo, se pueden apreciar más iniciativas que promueven la participación de los niños en el diseño urbano, puesto que se ha comprobado que los beneficios de esta acción son mayores (Urban Hub, 2018).

A pesar de que casi todos los casos análogos exponen los aspectos positivos respecto a la participación infantil, existen ciertos aspectos negativos que hay que conocer. El psicólogo infantil William Castañeda expone, según sus experiencias, que a veces se percibe la participación infantil de los niños como método de propaganda partidista para favorecer entes o personajes (comunicación personal, 20 de junio del 2018). Como menciona Gülgöne (2016), muchas veces se promueve una participación infantil simbólica. Es el caso del ejercicio promovido por la Cámara de Diputados en México, a donde acuden los denominados legisladores infantiles durante cinco días para expresar sus derechos frente a los legisladores adultos. Los representantes de esta actividad expresan que se trata de educación cívica y no de tomar en cuenta las ideas de los niños.

Esto no es ajeno en Europa. A pesar de que España es uno de los países que más lucha por los derechos de los niños, en el ayuntamiento de Sant Joan d'Alacant, la concejala Clara Rodríguez Montesinos expresa su preocupación y, desde la concejalía de Participación Ciudadana, lucha contra el modelo superficial de participación ciudadana, que solo busca ser un método de propaganda política y que usualmente se presenta como una metodología poco trascendental, que no recoge información sustancial para impactar en las todas las áreas del gobierno (Rodríguez Montesinos, 2017).

Por otro lado, se descubrió que existe un sesgo sobre la capacidad de los niños: muchas veces se califica a la infancia como un periodo donde se resalta el déficit y la falta de juicio (Osorio, 2016). Esto genera que a veces se realicen actividades de participación con preguntas que son muy generales y cerradas que no se prestan para recolectar las ideas de los niños y mucho menos para que se expresen libremente (Gülgöne, 2016).

Podemos observar que cada caso analizado presenta una propia metodología para implementar la participación infantil teniendo en cuenta el problema de la ciudad y el contexto. Es importante tener en cuenta esta información y catalogarla, de manera que, si en algún momento se desea generar un nuevo espacio urbano para las personas en cualquier ciudad, se puedan tener esos casos analizados como referencia para aplicar su metodología, siempre teniendo en cuenta el contexto y la problemática.

CASOS ANÁLOGOS



Figura 1. Mapa de ubicación de los casos estudiados

Fuente: Malone, 2012; TYIN tegnestue Architects., s. f.; Ecosistema Urbano, 2017; Ministerio de Cultura, s. f.; Ciudades amigas de la infancia, 2016

Elaboración propia

Tabla 1
Matriz de casos análogos

Ficha técnica	La Paz, Bolivia, 2012 Se desarrolló en diversos barrios y parques de La Paz.	Aberdeen, Escocia, 2015 Se desarrolló en el Campus del Robert Gordon College.	Bogotá, Colombia, 2007
Contexto	Bolivia es el país más pobre de Latinoamérica. La mitad de su población es joven. El 61 % de estos jóvenes viven en pobreza (Malone, 2012).	Actualmente, en el Robert Gordon College existen grandes campos con potencial para convertirse en áreas de juego y recreación que estimulen a los niños de Abergreen. Además, se convierten en lugares de encuentro entre niños.	En Colombia, especialmente en Bogotá, hay interés en que los niños participen en actividades de gestión pública como una manera de formación para el futuro (Acosta y Pineda, 2007).
Problemática	Los niños no cuentan con espacios adecuados para su recreación, además del déficit de áreas verdes, seguridad y protección de estos lugares, lo cual es un problema grave (Malone, 2012).	La carencia de espacios de interacción es el mayor problema, así como la priorización de los vehículos por encima de los peatones. Se desea aumentar el rango de actividades posibles para que estén a disponibilidad de los niños (Quazi Mahtab Zaman, comunicación personal, 10 de mayo del 2018).	Existen muchas poblaciones en situación de vulnerabilidad en Colombia. Sin embargo, la empresa Nuevas Voces Ciudadanas se enfoca en la participación de los menores para mejorar las ciudades desde un punto de vista más incluyente (Acosta y Pineda, 2007).
Propuesta	Generar espacios de juegos aptos para niños, cumpliendo con los requerimientos que ellos solicitan, en parques ubicados en áreas de uso residencial (Malone, 2012)	Generar un espacio de recreación en el campus del Robert Gordon College para el desarrollo de habilidades motoras y la realización actividades físicas (Quazi Mahtab Zaman, comunicación personal, 10 de mayo del 2018).	Generar una red de espacios públicos, áreas de juego y espacios de recreación tanto en espacios abiertos como en edificios públicos, con ayuda de los niños para que así se inicien en el mundo de la gestión pública y estén preparados para el futuro (Acosta y Pineda, 2007).
Metodología	Alcance: 80 niños 1. Recolección de datos con distintas herramientas 2. Encuestas 3. Actividades de dibujo 4. Visitas guiadas más fotografías de elementos que más les agradaban (Malone, 2012)	Alcance: no específica. 1. Presentaciones para inspirar a los niños respecto de los espacios que deseaban 2. Actividades de dibujo sobre qué deseaban en los espacios de juego 3. Maqueta en tamaño real de los espacios de juegos 4. Análisis del comportamiento de los niños en estos espacios 5. Clasificación de los niños en relación con la maqueta de los espacios de juego (Quazi Mahtab Zaman, comunicación personal, 10 de mayo del 2018)	Alcance: niños de entre 3 y 8 años. No específica cantidad. 1. Talleres creativos para la participación 2. Encuentros de reflexión pedagógica 3. Recorridos urbanos y encuentros interlocales 4. Encuentros con autoridades locales (Acosta y Pineda, 2007)

Ficha técnica	Bangkok, Tailandia, 2011 Se desarrolló en el centro de la comunidad Klong Toey.	Sao Paulo, Brasil, 2016 Se desarrolló en espacios públicos en Sao Paulo.	Encarnación, Paraguay, 2016 Se desarrolló en colegios de la ciudad de Encarnación.
Contexto	La comunidad Klong Toey es la más grande y antigua que existe en Bangkok. Tiene una población de 140 000 personas que viven en pésimas condiciones y no tienen apoyo del gobierno (TYIN tegnestue Architects, s. f.).	La ciudad de Sao Paulo enfrenta muchas dificultades, como la criminalidad, las inundaciones, la contaminación atmosférica y acústica, la falta de vivienda adecuada, la discriminación y la expansión de las cracolandias ¹ (Albuquerque, 2016).	La ciudad de Encarnación se encuentra alrededor del lago Dam Yasyareta y mantiene una relación peculiar con él debido a sus sistemas hidrológicos, ambientales y su infraestructura (Ecosistema Urbano, 2017).
Problemática	La calidad de vida en la zona, el déficit de espacios de recreación y las malas condiciones del terreno en el que habitan han generado que los jóvenes se dediquen a la delincuencia y se inicien en el mundo de las drogas (TYIN tegnestue Architects, s. f.).	En las zonas menos beneficiadas, los niños no salen a jugar debido a que perciben los espacios públicos como lugares hostiles por el alto índice de criminalidad y la basura en la calle (Bernard van Leer Foundation, 2016).	Actualmente, la ciudad de Encarnación enfrenta diversos problemas; uno de los más graves es el de inundación. Por este motivo, se decidió realizar un plan urbano (Encarnación Más, s. f.).
Propuesta	Generar, en espacios reducidos, complejos de viviendas que brinden una mejor calidad de vida a los habitantes, con espacios centrales recreativos para la concentración de jóvenes y niños (TYIN tegnestue Architects, s. f.).	Conseguir que estas zonas respondan a las necesidades de los niños, organizarlos para que aprendan a alzar su voz y trabajar con los funcionarios municipales para lograr que presten atención a las quejas de estos (Bernard van Leer Foundation, 2016).	Realizar actividades de participación ciudadana en las que se incluyan a los niños, como parte del Plan de Desarrollo Sustentable y Plan de Ordenamiento Urbano y Territorial. (Ecosistema Urbano, s. f.).
Metodología	Alcance: no específica. 1. Reunión de los más jóvenes de cada familia para formar grupos 2. Actividad de descripción y dibujo de sus hogares 3. Diseño a partir de los dibujos de los niños (Solomon, 2016)	Alcance: no específica. 1. Visitas a las familias, actividades de juego y lectura 2. Conversaciones con los niños para escuchar sus experiencias en la ciudad 3. Talleres y actividades con los niños en los espacios públicos 4. Intervención de espacios para convertirlos en zonas de juego 5. Sesiones informativas sobre la participación infantil con representantes del municipio (Comkids Projeto, 2017)	Alcance: 2000 niños 1. Diseño de un kit especial para participación de los niños 2. Reunión de los niños para reflexionar sobre su experiencia urbana 3. Preguntas acerca de su enfoque de la ciudad futura 4. Distribución del kit en varias escuelas con ayuda del liderazgo de los profesores (Encarnación Más, s. f.)

1 La cracolandias son zonas dentro de las ciudades de Brasil que albergan una gran cantidad de tráfico de drogas y prostitución.

Ficha técnica	<p>Lima, Perú, 2016</p> <p>Se desarrolló en espacios públicos o lugares de concentración de la comunidad en Alto Perú.</p>	<p>Santander, España, 2016</p> <p>El evento se realizó en la Península, el Palacio y la caballeriza de La Magdalena.</p>
Contexto	<p>En las áreas urbanas de Perú, hasta el año 2012, cerca de 2,3 millones de niños se encontraban en situación de pobreza. Unicef identificó cerca de 9000 niños que viven en condiciones precarias en el distrito de Cercado de Lima (Ministerio de Cultura, s. f.).</p>	<p>España es uno de los países con más ciudades que ostentan el reconocimiento de Unicef como Ciudad Amiga de la Infancia², lo que indica que realiza esfuerzos por cumplir con los derechos de los niños (Ciudades Amigas de la Infancia, 2016).</p>
Problemática	<p>Alto Perú está ubicado en el distrito de Chorrillos. Este lugar cuenta con construcciones inestables, desmonte y basura en las calles, inseguridad ciudadana y falta de espacios públicos (Ministerio de Cultura, s. f.).</p>	<p>En España, al igual que en muchos países, existen diversos problemas. En específico, ponen mucha atención a la violencia que existe para con los niños (desde el año 2012, han muerto más de cien niños en contexto de violencia). Además, en el 2016 se presentaron 37 495 denuncias por maltrato a menores de edad (Europa Press, 2018).</p>
Propuesta	<p>Recuperar espacios públicos en Alto Perú mediante procesos de imaginación colectiva, construcción comunitaria y la unificación de los barrios (José Cepero, comunicación personal, 20 de junio del 2018).</p>	<p>El Cuarto Encuentro Estatal de Consejos de Participación Infantil y Adolescente reúne a niños de distintas localidades cada dos años para discutir sobre sus derechos y plantear ideas que contribuyan a que espacios urbanos sean más amigables y respetuosos con sus derechos (Cuarto Encuentro Estatal de Consejos de Participación Infantil y Adolescente, s. f.).</p>
Metodología	<p>Alcance: niños del asentamiento humano Alto Perú, barrio de Alto Perú y la zona de Santa Rita</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Reconocimiento de la estructura social dividida en tres zonas 2. Convocatoria a asambleas con adultos para identificar los problemas reales 3. Invitación a los niños mediante actividades periódicas 4. Charlas con padres e hijos (José Cepero, comunicación personal, 20 de junio del 2018) 	<p>Alcance: 200 niños y adolescentes</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Planteamiento de la siguiente pregunta a los niños de cada localidad: en España, ¿se cumplen con los derechos de los niños? 2. Elección democrática de los representantes de cada localidad 3. Inicio del encuentro con juegos de introducción, bienvenida y <i>mindfulness</i>³ 4. Debate de propuestas para el manifiesto que reúne ideas y declaraciones 5. Redacción del manifiesto que recoge las conclusiones del encuentro 6. Puesta en común y lectura del manifiesto (Cuarto Encuentro Estatal de Consejos de Participación Infantil y Adolescente, s. f.).

- 2 Unicef otorga el reconocimiento como Ciudad Amiga de la Infancia a todas aquellas ciudades que se encuentren comprometidas con efectuar los derechos de los niños y adolescentes decretados en la Convención de los Derechos del Niño.
- 3 *Mindfulness* se define como la capacidad de prestar atención de manera consciente a la experiencia del momento presente, con interés, curiosidad y aceptación (Leal, 2017).

Con estos casos dados en el mundo, podemos apreciar que la participación de los niños sí logra ser beneficiosa y puede traer consigo grandes resultados. Pero hay dos posiciones en cada proyecto: las personas que solo observamos el resultado y quienes se involucran en el proceso y trabajan con los mismos niños. Desde nuestro punto de vista, la participación de los niños en la gestión pública y el desarrollo urbano es útil. Esta opinión es compartida por las personas involucradas en proyectos que incluyen participación infantil, como José Cepero, colaborador de la organización peruana Intuy Lab.

Intuy Lab es una organización que nació en el 2014 como un colectivo de arquitectura que se enfocaba en realizar intervenciones y mejoramientos en espacios públicos en la ciudad de Lima. Uno de sus proyectos más recientes es el Centro Comunitario Alto Perú, donde buscaban romper las barreras sociales que existían en la zona de trabajo —generadas por los adultos— mediante los niños, empoderar a la comunidad y lograr que esos niños, en un futuro, pudieran ser quienes tomen las riendas del barrio (Ministerio de Cultura, s. f.).

Parte de la experiencia de trabajar con los niños es lograr que ellos tengan mejores oportunidades y que vean las cosas de manera distinta, que se formen con una buena base de valores, entendimiento de su contexto y de las actividades comunitarias que presenta su barrio. La combinación de todos estos procesos y sus análisis dan como resultado una mejora en la calidad de vida de los niños. En este punto es donde la arquitectura debe intervenir para generar un ambiente distinto dedicado a ellos e involucrarse en su educación y formación (José Cepero, comunicación personal, 20 de junio del 2018). Este punto de vista es planteado también

por Urban 95, quienes mantienen el reto de crear ciudades amigables para niños con el fin de generar ciudades para todos. Lo que buscan principalmente es cambiar la perspectiva de visión sobre el tema a una más baja, a 95 cm, como la estatura de un niño (Juan Pablo Soto, comunicación personal, 15 de julio del 2018).

El proyecto del centro comunitario Alto Perú no habría sido posible sin la ayuda de los niños, puesto que ellos son los principales usuarios. Sin embargo, en líneas generales, es necesaria la participación de los niños en proyectos de escala urbana, ya que, como afirman Sue Cavanagh y Vron Ware, autoras del artículo “Planning for children in public spaces”, “un ambiente que es planeado y diseñado sin tener en cuenta las necesidades de los niños tiene potencial para excluir o presentar dificultades no solo para los mismos niños, sino también para sus cuidadores y para personas con discapacidades” (1992, p. 48), lo que nos reconfirma que deberíamos crear espacios que incluyan a todas las personas de una ciudad. Este punto es algo que se encuentra en los ideales de Intuy Lab, los cuales afirman que, si creamos ciudades completamente seguras, que incluyan de manera eficaz a los niños y que sean accesibles, estaremos creando espacios sin barreras para toda la población (Ministerio de Cultura, s. f.).

Juan Pablo Soto es un arquitecto que también se involucra en trabajos con niños. Él plantea que existen pros y contras al momento de trabajar con ellos. A favor está principalmente el pensamiento colectivo que se le brinda a la ciudad. La participación infantil es una herramienta útil ya que ayuda a entender más rápido qué se necesita en un espacio y ante qué cosas se sienten más vulnerables los niños. Un ejercicio que vale la pena realizar es imaginarnos

volver a tener esa edad, y analizar que las cosas que se generan están hechas del todo para un adulto, no para un niño. Solo haciendo ese ejercicio, podemos tener una noción más clara de qué deberíamos plantear.

El contra es más un tema que proviene de cada persona, ya que para trabajar con niños uno debe tener amor por ellos, tener mucha paciencia y hacer todo lo posible por tratar de entenderlos. Los niños están llenos de energía, por lo que una buena idea es plantear actividades lúdicas y temáticas para mantenerlos entretenidos y que, al mismo tiempo, sean partícipes de la actividad (Juan Pablo Soto, comunicación personal, 15 de julio del 2018).

Tomando en cuenta lo dicho anteriormente y la matriz de casos análogos, logramos analizar la existencia de dos tipos de escala al momento de querer hablar de la participación de los niños en diferentes proyectos. La primera es una microescala, en la que los proyectos, por lo general, son dados en zonas barriales y comunidades. La segunda es una macroescala, cuyas propuestas son mayormente dadas desde un consejo infantil. Esto ocurre en España, por ejemplo, donde se tiene como resultado diversas propuestas para trabajar la problemática encontrada en la ciudad, y que se pueden aplicar en el distrito, en la ciudad o incluso en el país (Ciudades Amigas de la Infancia, 2016).

El consejo de participación infantil y adolescente es un espacio donde lo menores de edad, quienes pertenecen a diferentes municipios del país, elaboran propuestas para mejorar el ejercicio de toma de decisiones como derecho de un ciudadano. A los niños, principalmente, se les hace hincapié en que la aplicación de sus derechos es importanta. Estos consejos han

logrado que en la política de España se observen las demandas que los propios niños manifiestan y se busque desarrollar los ámbitos que les corresponden. De este modo, el consejo se convierte en un recurso que ayuda a potenciar y modificar las políticas sociales de dicho país. Los objetivos planteados son los siguientes: permitir que los niños se expresen respecto a lo que les afecta, hacer entender a los niños que serán escuchados y tomados en cuenta, y modificar el Plan Estratégico Nacional de Infancia y Adolescencia incluyendo las demandas de los niños (Cuarto Encuentro Estatal de Consejos de Participación Infantil y Adolescente, s. f.).

DISCUSIÓN

Los temas principales que rescatamos al analizar la bibliografía son dos: la manera cómo influye en la vida de los niños el hacerlos parte de la gestión pública y el resultado que se obtiene con su ayuda.

Formar a los niños desde temprana edad es vital para el futuro: nos aseguramos de estar formando personas capaces de tomar sus propias decisiones, con criterio y fundamentos. Esto los puede ayudar a tomar las riendas de un pequeño barrio o hasta de una ciudad completa, en donde siempre primen las opiniones de todos sus habitantes. Esto es lo más importante para tener espacios aptos para todos.

La participación de los niños en la gestión pública debería ser empleada en todos los países, de tal manera que se incluya en asuntos públicos y sociales; esto haría efectivos sus derechos como personas. Las capacidades de los niños son usualmente minimizadas por los adultos o, en todo caso, no se les reconoce como agentes de

apoyo para la generación de espacios urbanos. Es posible revertir esto si se generan nuevas posturas respecto al tema (Osorio, 2016).

Otro punto importante son los resultados en los proyectos que contaron con la ayuda de los niños. Sin importar el sector socioeconómico al que pertenezcan ni el lugar donde residan, los niños pueden ser fundamentales para mejorar las condiciones de sus ciudades al implicarse en el proceso de creación de estas. Se debe considerar crear consejos de niños —como en España— para propiciar la posibilidad de enriquecer cualquier parte de una ciudad mediante la creación de espacios de esparcimiento (Trilla y Novella, 2001).

Podemos concluir que la participación de los niños es reconocida por muchos autores como un factor elemental para el desarrollo de una ciudad o de una sociedad fragmentada. Sin embargo, en muchos países no se le da la debida importancia. Opinamos que todas las ciudades deberían implementar la participación infantil en el sector público con una metodología que garantice la efectividad del ejercicio. Al final, los niños son sujetos de derecho con una creatividad e imaginación inagotable, y requieren de un espacio para que sus opiniones sean escuchadas.

REFERENCIAS

- Acosta, A., y Pineda, N. (2007). Ciudad y participación infantil. En Y. Caraveo y M. E. L. Linares-Pontón (comps.), *Participación infantil y juvenil en América Latina*, (pp. 147-178). Recuperado de <http://www.uam.mx/cdi/partinfantil/cap6.pdf>
- Diez problemas urbanos de São Paulo. (s. f.). Recuperado de <http://www.dw.com/es/diez-problemas-urbanos-de-são-paulo/g-36049355>
- Bernard van Leer Foundation. (2016). *Annual Report 2015*. Recuperado de https://bernardvanleer.org/app/uploads/2016/04/HMC-0216-1556-Annual-Report-2015_WEB_v2.pdf
- Cavanagh, S., y Ware, V. (1992). Planning for Children in Public Spaces. *Children's Enviroments*, 9(2), 48-62.
- Ciudades Amigas de la Infancia. (27 de octubre del 2015). Hablemos de participación infantil. Recuperado de <http://ciudadesamigas.org/hablemos-de-participacion-infantil/>
- Ciudades Amigas de la Infancia. (2 de marzo del 2016). ¿Cómo participan los niños en España? Cinco cosas que hemos aprendido de los Consejos de Infancia. Recuperado de <http://ciudadesamigas.org/como-participan-los-ninos-en-espana-cinco-cosas-que-hemos-aprendido-de-los-consejos-de-infancia-cai/>
- Comkids Projeto. (19 de abril del 2017). *A metodologia de trabalho de escuta no Glicério, Nayana Brettas* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2tw6E6lwSM>
- Cuarto Encuentro Estatal de Consejos de Participación Infantil y Adolescente. (s. f.). Memoria final. Recuperado de <https://sites.google.com/site/consejosinfancia2016/memoria-del-iv-encuentro>
- Ecosistema Urbano. (s. f.). Encarnacion sustainable development master plan.

- Recuperado de <http://ecosistemaurbano.com/portfolio/encarnacion-sustainable-development-master-plan/>
- Ecosistema Urbano. (14 de setiembre del 2017). Kits para niños: involucrando a la ciudadanía más joven en el planeamiento participativo. Recuperado de <http://ecosistemaurbano.org/ecosistema-urbano/kits-ninos/>
- Encarnación Más. (s. f.). Talleres escuelas. Recuperado de <http://encarnacionmas.com/escolares/>
- Europa Press. (23 de enero del 2018). Un centenar de niños ha muerto en España en el último lustro fruto de la violencia. Recuperado de <https://www.europapress.es/epsocial/infancia/noticia-centenar-ninos-muerto-espana-ultimo-lustro-fruto-violencia-20180123123914.html>
- Gülgönen, T. (2016). Participación infantil a nivel legal e institucional en México. ¿Ciudadanos y ciudadanas? *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 81-93.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (18 de abril del 2016). INEI: Cerca de 7 millones de niñas y niños viven en el Perú. Recuperado de <https://www.inei.gob.pe/prensa/noticias/inei-cerca-de-7-millones-de-ninas-y-ninos-viven-en-el-peru-9010/>
- Laker, L. (28 de febrero del 2018). What would the ultimate child-friendly city look like? *The Guardian*, p. 1.
- Leal, Y. (17 de julio del 2017). ¿Qué es el mindfulness? Definición y guía definitiva para iniciarte. Recuperado de <https://www.yaizaleal.com/mindfulness-definicion-guia-inicacion/>
- Malone, K. (setiembre del 2012). *Child Friendly Bolivia: Researching with children in La Paz, Bolivia*. Recuperado de http://uws.edu.au/_data/assets/pdf_file/0011/713648/Child_Friendly_Bolivia-FINAL_REPORT.pdf
- McKendrick, J. H. (1999). Not just a playground. Rethinking children's place in the built environment. *Built Environment*, 25(1), 75-78.
- Ministerio de Cultura. (s. f.). Puntos de cultura. Asociación Proyecto Alto Perú. Recuperado de <http://www.puntosdecultura.pe/puntoscultura/asociacion/C3%B3n-proyecto-alto-per/C3%BA>
- Osorio, A. (2016). La ampliación de la participación infantil en México. Una aproximación sociológica a sus razones, obstáculos y condiciones. *Sociológica México*, 31(87), 111-142.
- Rodríguez Montesinos, C. (5 de mayo del 2017). Participación Ciudadana. Recuperado del sitio web del Ajuntament de Sant Joan d'Alacant: <http://www.santjoandalacant.es/es/participacion-ciudadana>
- Solomon, S. (22 de agosto del 2016). How to engage kids and community in playground design. Recuperado de <https://www.childinthecity.org/2016/08/22/how-to-engage-kids-and-community-in-playground-design/?gdrp=accept>
- Trilla, J., y Novella, A. (2001). Educación y participación social de la infancia. *Revista Iberoamericana de Educación*,

(26). Recuperado de <https://rieoei.org/historico/documentos/rie26f.htm>

TYIN tegnestue Architects. (s. f.). Klong Toey Community Lantern. Recuperado de <http://www.tyinarchitects.com/works/klong-toey-community-lantern/>

Urban Hub. (2018). Cuando los niños se ponen el gorro de planificador urbano, las ciudades mejoran para todos. Recuperado de <http://www.urban-hub.com/es/ideas/cuando-los-ninos-disenan-las-ciudades/>

Graffiti: ¿arte que realza o denigra los monumentos arquitectónicos y la ciudad?

Amanda Mejía Franciscolo / Geraldine Ortega Poma

Universidad de Lima

Recibido: 28 de julio del 2018 / Aprobado: 17 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4535

Actualmente, los edificios considerados patrimonio histórico no están en la atención de las nuevas generaciones. Esto da pie a que sean olvidados y muchas veces violentados con firmas hechas con *spray* —actos vandálicos, puesto que están prohibidos por la ley—. Pero el graffiti no solo involucra este tipo de firmas “hechas a la mala”; por ejemplo, también incluye los murales artísticos, una práctica que evoca un mensaje para el transeúnte, pero con un carácter más profesional. El presente artículo busca encontrar una manera de que ambas obras de arte —el patrimonio histórico y los grafitis— alcancen una relación armoniosa y sean complementarias. Para lograrlo, es necesario crear una serie de parámetros que regulen la intervención artística.

graffiti, expresión, ilegalidad, arte callejero, mural, identidad, patrimonio histórico, monumento, arquitectura, regulación

Graffiti: art enhancing or denigrating architectural monuments and the city?

Nowadays, buildings considered to be historic heritage are not under the eyes of new generations, which would result in falling them into oblivion and being several times damaged by spray-painted signatures: vandalisms since they are forbidden by the law. However, graffiti does not only imply these “careless” signatures. For example, it also includes artistic murals, a practice which communicates a message for passers-by with a more professional nature. This paper seeks to find the way in which both works of art —historic heritage and graffiti— reach a harmonious relation and complement each other. To achieve this, it is necessary the creation of a series of parameters to regulate the artistic intervention.

graffiti, expression, illegality, street art, mural, identity, historic heritage, monument, architecture, regulation

INTRODUCCIÓN

El grafiti o arte callejero es una práctica muy extendida en la ciudad contemporánea, genera un gran impacto en la sociedad y da nuevos significados al espacio público. Los productores hacen notoria la afirmación de su identidad, sus denuncias, protestas, homenajes y emociones, además de registrar hechos para formar una memoria colectiva. Este artículo discute brevemente la frontera entre el grafiti como arte y como transgresión de lo privado, así como lo que significa su realización en una zona monumental, donde el patrimonio arquitectónico parece haber sido olvidado. En ese sentido, se recurre a distintos argumentos a favor y en contra de este tipo de manifestaciones: ¿pueden convivir armoniosamente el arte callejero y los monumentos arquitectónicos?

En primer lugar, para indagar hasta qué punto el grafiti es socialmente aceptado y cuáles son los límites para su elaboración, llevamos a cabo una distinción entre grafiti o arte callejero y arte mural o grafiti regulado. Se parte de la hipótesis de que, si se ve al grafiti como un acto marginal y se enfatiza su ilegalidad, se va a llegar a la conclusión de que es una amenaza para el patrimonio y el bien común. En cambio, si es visto desde una perspectiva más artística, puede ser aceptado por su valor estético y usos sociales a partir de la institucionalización de la práctica. En cuanto a esta última, se encontró información sobre el riesgo de que en estos espacios regulados se pierdan las características de anonimato y espontaneidad del grafiti; además, puede darse que el contenido también sea controlado. Esto último implicaría que no se puedan realizar las denuncias antes mencionadas.

Centrándonos en el arte mural, se plantea la hipótesis de que logra realzar los monumentos arquitectónicos siempre y cuando se involucre a una serie de profesionales relacionados al tema y se siga una serie de pautas para lograr ser pertinentes con el contexto. Se ve la necesidad de crear una serie de parámetros que regulen la intervención para que no sean pautas o recomendaciones arbitrarias, sino que cuenten con un sustento y el apoyo de todos los interesados. Cabe aclarar que la producción de este tipo de grafiti en zonas monumentales no es una salida para evitar la restauración del patrimonio o su reactivación a través de la inserción de nuevos usos.

METODOLOGÍA

Para llevar a cabo esta investigación, se recurrió a distintos artículos científicos. En primer lugar, para hablar de los posibles orígenes de las pinturas murales, se revisó el trabajo de Cristóbal Campana, que data del año 2005 y refiere a la historia del término *grafiti* y sus manifestaciones en Lima. Luego, se escogieron artículos que relatan cómo, por qué y dónde surgió el grafiti, además de definirlo y clasificarlo en distintos tipos. Estas publicaciones se enfocan en el periodo comprendido entre los años sesenta y noventa en el contexto norteamericano. Se revisaron también documentos más recientes para tener un acercamiento a la problemática contemporánea, en los que figuran las opiniones de distintos sociólogos, se genera un debate entre las diferentes corrientes de pensamiento y se dan ejemplos con estudios de caso en Valparaíso, Quito y Bogotá.

En la segunda parte del trabajo, se tomó como muestra lo acontecido en el centro histórico

del Callao, ahora llamado Callao Monumental. Se recurrió a reportajes y documentales de Panamericana, América Televisión y TV Perú, así como a una serie de noticias al respecto en los periódicos *El Comercio*, *La República* y *Diario 21*. Además, se realizó una rápida encuesta a las personas que residen y trabajan en el centro histórico del Callao. Las preguntas realizadas se encuentran en la sección “Anexos”.

También se entrevistó a algunos especialistas relacionados directamente con este tipo de intervención artística y con el patrimonio para conocer su postura crítica. Primero, a Aldo Lértora, arquitecto restaurador y profesor en la Universidad Ricardo Palma y la Universidad de Lima. Luego, a la historiadora del arte Paloma Carcedo, quien fue subgerente de Patrimonio Cultural, Artes Visuales, Museos y Bibliotecas de la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima en el periodo 2011-2014.

Se contactó, además, al bachiller en arquitectura Bryan Castillo, profesional que reside en el Callao, interesado en las intervenciones artísticas que se han estado dando a raíz del proyecto Fugaz. Asimismo, Angie Pelosi, administradora de este proyecto, respondió el teléfono; sin embargo, no se logró obtener respuesta suya a las preguntas realizadas por correo (véase la sección "Anexos").

Se recabó información fotográfica sobre el caso de estudio: los murales más representativos y el encuentro de otros que cuentan una realidad distinta (murales retrato realizados por El Salsa Dkll).

No se llegaron a confirmar las entrevistas con los artistas icónicos e iniciadores de estos festivales, principales autores de las intervenciones dadas en el centro histórico del Callao: Entes (Joan

Jiménez Suero) y Pésimo (Edwin Higuchi Hernández).

RESULTADOS

La Real Academia de la Lengua Española (2018) define *grafiti* como ‘firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente’. Equivale a incluir en el espacio público un pensamiento mediante dibujos (murales) o frases que puedan generar discusión con el ciudadano. Puede evocar finalidades políticas, conocimientos, memorias comunes o diferencias ideológicas. No solo expresa rebeldía, sino también emociones positivas, como el amor o el humor.

No está dentro de lo que llamamos “arte público”, puesto que este último es una propuesta estatal que engloba un arte ordenado y financiado por el mismo Estado o Municipalidad. Como ejemplo de esto, se pueden mencionar la pintura mural y la escultura monumental que se caracterizan por ser colocadas no necesariamente donde el público las necesita, sino en lugares donde contrastan con la identidad local, por lo que las personas no desarrollan un vínculo con estas exhibiciones. En cambio, por varios años, el grafiti ha sido considerado una “marca urbana relacionada con lo prohibido” (Gama-Castro y León-Reyes, 2013, p. 361), caracterizado por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad.

Para profundizar más sobre el tema, históricamente, esta expresión pudo tener base en las pinturas rupestres. Los primeros seres humanos relataban su vida cotidiana mediante murales que los arqueólogos denominaron *grafiti*. Siguiendo la línea temporal, encontramos en Egipto los jeroglíficos en monumentos,

tumbas y esculturas; aquellos eran considerados muy importantes por ser el lenguaje de los dioses (Hilliard, 2015). Son hasta ahora valiosos, pues representan las historias y vivencias de esa sociedad y sus deidades. Siglos después, en Europa del Renacimiento, se observa el paso de las pinturas en paredes de catedrales y palacios importantes. El arte es expresado de manera distinta, se dota de técnicas y era objeto de estudio perfeccionarlas.

Es así como, a lo largo de la historia, se refleja la necesidad innata de expresión de nuestra especie, desde la descripción de actividades como la caza y la recolección en el paleolítico hasta llegar a ser un modo de crítica a la sociedad y a la política, como lo que el grafiti ahora representa.

El origen del término *graffiti*, tal como lo conocemos ahora, surgió a finales de los sesenta y principios de los setenta en las comunidades afroamericanas de Queens, Bronx y Brooklyn (Estados Unidos). Era expresión de la marginación social y de una voluntad de presencia física en la ciudad. Primero aparecieron a manera de firmas o *tags*, que eran como una marca de territorialidad, y a principios de los ochenta se intensificó esta expresión y se diversificaron sus formas —una de las destacadas fueron las plantillas o *stencil*— (Ballaz, 2009).

Esta práctica, entendida como ilegal por darse en la clandestinidad, se produjo en espacios abandonados y lugares con falta de vigilancia. Se debe considerar que, al ser practicada en lo oculto, muchos artistas que crecieron alrededor de este arte consideran que a mayor riesgo al hacer el grafiti, mejor es la obra resultante. También consideran que es una manera de alzar su voz frente a los problemas sociales para que estos no sean ignorados (Ballaz, 2009).

En la actualidad, esta práctica no siempre es considerada una forma de vandalismo. En varias ciudades, el grafiti es promovido y reconocido como arte, es apoyado por instituciones públicas o privadas e incluso es realizado con la previa autorización de los propietarios del inmueble, principalmente por el carácter mercantil que ha ido adquiriendo poco a poco al ser usado para promover el turismo. Es en estos casos que hablamos de *graffiti regulado*; no suele mostrar oposición a las ideologías dominantes y puede estar ligado a dinámicas de producción y consumo capitalistas (Araya López, 2015).

Esta institucionalización ocurre en zonas de tolerancia, festivales, teatro, galerías, concursos escolares, entre otros eventos, en los que se le reconoce su valor social y artístico. El término *zona de tolerancia* se refiere a la creación de espacios para que los productores del grafiti puedan expresarse “libremente” (Araya López, 2015). El riesgo en estos espacios es que se pierdan las características antes mencionadas: la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad del grafiti. Además, puede suceder que el contenido también sea controlado o no refleje realmente la identidad de la zona en la que se realiza (Ferrell, 1993; Austin, 2001). Aclaremos que este “graffiti regulado” es en realidad un tipo de pintura mural que usa la técnica del grafiti.

Se tiene como evidencia, por ejemplo, que artistas famosos como Banksy lograron popularidad por el impacto de sus grafitis. Sus obras son tan admiradas que la misma sociedad toma una posición distinta y les da el lugar de una expresión de arte que vale la pena reconocer, principalmente por los mensajes que transmiten y la gran habilidad que evidencian. La particularidad de este autor es que muchas veces sus producciones no cuentan con autorización

y aun así son aceptadas por la mayoría. Por ello, a pesar de que ahora sea criticado por poner a la venta su arte y ganar dinero a través de él, Banksy sigue haciendo grafiti tanto legal como ilegal, adaptando su propio contexto para expresarse, creando *stencils* y demás pinturas para intervenir la normalidad con que funciona la sociedad.

Sin embargo, aunque el grafiti cuente con más apoyo, prevalece el ser considerado “inferior” a cualquier otro tipo de expresión artística apoyada por el academicismo, e incluso “contracultural”, posiblemente porque cuestiona los espacios establecidos para hacer arte y exhibirlo, y porque suele ser hecho por jóvenes que carecen de estudios sobre arte. Debido a esto, aún existen tensiones y conflictos entre grafiteros y artistas callejeros, autoridades municipales, habitantes de la ciudad y el sector privado. Cada uno de ellos define lo que es válido y lo que no según sus propios intereses (Araya López, 2015). Es por ello que varios autores cuestionan los límites de esta práctica, de lo legal e ilegal, así como también lo que se entiende por cultura, arte y patrimonio. Mencionamos este último porque suele implicar medidas de protección y conservación que pueden verse transgredidas por las manifestaciones del arte callejero.

Entonces nos hacemos la siguiente pregunta: ¿será posible la convivencia armoniosa entre el arte callejero y la arquitectura? O más interesante aún, ¿entre el arte urbano y los monumentos arquitectónicos? Hay quienes dicen que sí, que las manifestaciones artísticas ligadas a una arquitectura obsoleta han logrado darles nuevos usos a esos espacios y han reactivado zonas antes “muertas”. Otros, en cambio, insisten en que en una zona monumental no deberían realizarse este tipo de prácticas, para dar el

correcto mantenimiento de los monumentos y porque significa una enorme falta de respeto. Según Araya López, esto último va a depender mucho de las motivaciones de los productores para llevarlas a cabo y del contexto en el que son elaboradas, pues existen diversos tipos de grafiti y no es posible generalizar o simplificar estas intervenciones. En algunos casos pueden ser creados con motivos políticos, estéticos, emotivo-afectivos; en otros, se orienta a la búsqueda de adrenalina (Ferrell, 1993), asociada también a una “economía de prestigio” (Austin, 2001). En cualquiera de estos casos, los autores a favor del grafiti consideran a sus productores como una forma de público subalterno y no como “inferiores”, “poco educados” o personas “carentes de espacios de expresión”. Según lo que afirman, una firma anónima en un monumento público puede ser vista como una “falta de educación”, pero también es posible entender ese mismo acontecimiento como un rechazo a una “historia oficial y pseudo compartida” que debería representarnos a todas y todos, pero que realmente no lo hace (Araya López, 2015, p. 93).

Aquellos en contra del arte callejero en zonas patrimoniales seguramente tienen en mente aquellos monumentos sucios, llenos de grafiti y basura, que además se ven descuidados por el paso del tiempo y las condiciones climáticas. Efectivamente, en algunos casos, los personajes ilustres (políticos, libertadores, artistas, etcétera) immortalizados en piedra o bronce pasan los días siendo ignorados por las personas e incluso han sido objeto de vandalismo, ya sea con dibujos o escritos inapropiados, como con mutilaciones y robos (Araya López, 2015, p. 98). De esta forma, el grafiti es interpretado como el producto de una población que es indiferente al patrimonio y a la “historia común”. Sin embargo, también es cierto que esta conclusión no toma en cuenta

el evidente rechazo a una idea de identidad, herencia e idiosincrasia que quizá ya no es válida en un contexto contemporáneo. El sociólogo Araya López afirma que el hecho de que la gente escriba su nombre en una superficie urbana invita a la reflexión sociológica de si los espacios urbanos actuales son formas solidificadas de exclusión de aquellos que son desconocidos, sin mérito, invisibles. Así, plantea la siguiente pregunta: ¿por qué son solamente los “ciudadanos ilustres” quienes son immortalizados en el espacio físico urbano? La idea de una ciudad que es “edificada como un museo” y que, por tanto, no permite la libre expresión y espontaneidad para transformarla o modificarla, es cuestionada por diversos autores a partir de nociones como el derecho a la ciudad.

Por otro lado, existe aún una visión de corte criminológica y epidemiológica del grafiti. Resulta sencillo decir “el que raya paredes hoy, asalta gente mañana”, pero este argumento puede resultar simplista, ya que ha sido fácilmente refutado por especialistas que afirman que establece relaciones causales que solo pueden comprobarse a partir de datos e información científica, y no a partir de figuras retóricas o de estrategias argumentativas. Un ejemplo de ello es considerar estas intervenciones no como vandalismo sin significado alguno, sino como un acto de desobediencia civil con un propósito mayor que permite la desconexión temporal de las nociones morales (que habitualmente impedirían su realización). Esto es parte de las técnicas de neutralización que la criminología crítica considera como válidas, ya que dicho acto no implica que los participantes vayan a convertirse en asaltantes u homicidas, sino que se apela a causas mayores que en cierto modo justifican sus acciones.

Si se ve al grafiti como un acto vandálico y se enfatizan su impacto en el orden público y la seguridad, definitivamente se va a llegar a la conclusión de que es una amenaza para el patrimonio y el bien común. En cambio, el grafiti en su forma más artística puede ser aceptado socialmente por su valor estético y usos sociales a partir de la institucionalización de la práctica (Araya López, 2015). Es por eso que esta discusión va más allá de lo que es arte y lo que no. Tomando como supuesto que se realicen murales considerados artísticos, ¿dónde, cómo y con qué criterios se deben realizar? ¿Será posible un consenso con el mismo gobierno o las autoridades que permita este arte de manera verdaderamente libre? Pero al hacerlo perdería su esencia máxima, que usualmente es la protesta ante las carencias que existen. Por otro lado, el grafiti no solo involucra problemática, sino también una respuesta del ciudadano al redescubrir su espacio y hacerlo más suyo plasmando algo de él. Una posible solución sería una regulación específica que indique el permiso para producir murales únicamente si colaborarían con la educación y expresión de sus generaciones. Quizá si se hallan los parámetros precisos para cada lugar que ayuden a los artistas a comprender la identidad de cada contexto para expresarse sin ser tildados de vándalos, se pueda lograr una revolución cultural en el espacio público, que brinde un arte tan antiguo y valioso al alcance de la ciudadanía y su futuro.

CASO DE ESTUDIO: CALLAO MONUMENTAL

Para lograr responder estas interrogantes, se investigó el caso del centro histórico del Callao, llamado Callao Monumental. En el año 2011, el empresario israelí Gil Shavit compró la casa



Figura 1. Mural de venado con flores. Casona en el barrio Castilla, 2016

Fuente: archivo fotográfico de las autoras

Ronald, un edificio inglés construido entre 1900 y 1928 en pleno centro histórico del Callao. En el 2015, Gil se unió con Isabel Miró Quesada para llevar a cabo el proyecto Fugaz, que buscaba combatir la violencia con arte. Para ello, se restauró la Casa Ronald, en donde ahora se albergan galerías de arte, escuelas, talleres, salas de exposiciones y restaurantes (Callao: Proyecto Fugaz, 2016).

En marzo del 2016, y como resultado de que el Callao Monumental empezó a ser un centro artístico, se realizó en las calles chalacas el festival de arte urbano Latidoamericano, organizado por Entes y Pésimo. Dicho festival

tuvo como invitados a artistas de diferentes partes del mundo para realizar coloridos murales (figura 1). El bachiller arquitecto Bryan Castillo, en un artículo suyo, da a conocer su postura crítica sobre el escaso criterio en ciertos murales hechos incluso en monumentos históricos. Argumenta que este evento tuvo una anterior edición en el centro histórico de Lima y tuvo mejores resultados; es decir, no se cuestionó el cuidado del patrimonio, el mensaje que transmitían los murales o la vulneración de la identidad del lugar. Al término del festival en el Callao, se continuaron realizando murales bajo la dirección del proyecto Fugaz. Es preciso

resaltar que cuentan con la autorización de la Dirección Desconcentrada de Cultura, la Municipalidad Provincial del Callao y el Gobierno Regional del Callao. Se debe considerar, además, que estos murales hacen uso de la técnica del grafiti, pero no son grafiti en el sentido estricto de la palabra.

La problemática encontrada en el centro histórico del Callao es que el patrimonio, tanto material como inmaterial, se ha visto afectado, lo que ha generado un debate respecto al real aporte de estos murales, si se deben continuar realizando o no (Castillo, 2017). Muchos de los edificios intervenidos son monumentos, se encuentran dentro de una zona monumental o ambiente urbano monumental. Esto quiere decir que poseen un valor artístico e histórico en sí mismos que el grafiti sobrepuesto desmerece. Al pintar murales sobre las fachadas de antiguas casonas no solo se atenta contra el Reglamento Nacional de Edificaciones, entre otras normas oficiales, sino que se da el errado mensaje de que estas adquieren valor en ese momento, como si se estuviera pintando sobre un lienzo en blanco (figuras 1, 2 y 4).

Sobre este tema, el arquitecto restaurador Aldo Lértora afirma que el tipo de intervención pertinente debería ser algo efímero (no permanente), y da como ejemplo el espectáculo de luces hecho en la fachada de la catedral de Notre Dame, en París. Los colores y fachadas cambiantes dinamizan el edificio y lo activan. Si se dieran este tipo de intervenciones momentáneas en los edificios olvidados por la población, habría resultados positivos y quizá hasta más convenientes que con los murales. En cuanto a estos últimos, argumenta que podrían funcionar en zonas deprimidas como una revaloración momentánea para generar interés;

pero que, a la larga, le quitan autenticidad al edificio, ya que al ser una obra de arte (mural) plasmada en él, este se distorsiona tanto artística como urbanísticamente. Esta conversación brindó a nuestra investigación la perspectiva de una forma de intervención sin restar los valores arquitectónicos de los edificios del centro histórico. Junto con ella, otras actividades culturales, como la música y los bailes, podrían generar revalorización y concientización.

Por otro lado, la historiadora del arte Paloma Carcedo comenta que lo que ocurre en el Callao es que no se protege el centro histórico y se está deteriorando mucho. Lo ideal es que se restaure, que el Estado invierta dinero para que las personas lo usen y paseen por ahí. Sin embargo, la falta de presupuesto no lo permite y, si la Municipalidad no da incentivos al sector privado para su renovación, apoyar las intervenciones con grafiti es una mejor opción que dejarlo abandonado. Concuerda con las personas que afirman que las pinturas murales no tienen por qué estar en ese lugar ya que allí se encuentran la iglesia y los monumentos; pero, si no hay otra opción, prefiere mil veces eso porque se le da vida a la zona. Comenta, además, que hay otras opciones para la restauración, que no se tiene que gastar tanto dinero conservando el interior del monumento cuando este ya no funciona. Basta con conservar la fachada y el resto puede ser totalmente nuevo, de modo que se ahorra así un mantenimiento constante. En cuanto a los edificios que no son patrimonio, la historiadora afirma que no hay normativa municipal que prohíba la elaboración de murales sobre sus fachadas y que, además, si se elaboran en esquinas abandonadas o zonas grises y oscuras, pues resultan ser un gran atractivo que reactiva la zona.

La visita al centro histórico del Callao, entonces, fue productiva en el sentido de que se detectó que las pinturas murales, si bien atraen la atención de las personas, no pueden funcionar solas: el edificio abandonado o en pésimas condiciones tiene que ser restaurado y estar en uso público en la primera planta; de lo contrario, por más murales que se realicen, la zona va a seguir descuidada y la sensación de peligro por los pasajes y las calles anexas a la iglesia matriz persistirá. Esto sucede con el monumento abandonado frente a la plaza Gálvez, sobre el cual Entes y Pésimo realizaron grafitis vistosos y coloridos; sin embargo, no se obtuvieron los resultados esperados (figuras 2 y 4).

A partir de este claro ejemplo en el caso de estudio, se puede decir que uno de los criterios para pintar un mural dentro de una zona monumental o centro histórico es elegir bien la ubicación de este, cuál sería el lienzo por usar. Se pueden realizar, por ejemplo, en un muro ciego o alguna pared medianera, de manera que no atente contra el valor arquitectónico de ningún edificio, tal como ocurrió en el festival Latidoamericano en el centro histórico de Lima.

A continuación, dos ejemplos de grafiti en comparación: el primero sobre el monumento en mención de la plaza Gálvez (figura 3) en contraste con otros dos que se realizaron en muros ciegos (figuras 2, 4, 5 y 6):



Figura 2. Grafiti de rostros aleatorios hecho por Entes y Pésimo. Casona frente a plaza Gálvez, 2018

Fuente: archivo fotográfico de las autoras



Figura 3. Portales de la plaza Gálvez en décadas pasadas, sin intervención

Fuente: El Callao que se nos fue, 2017a



Figura 4. Portales de la plaza Gálvez, pero ya intervenidos. Mantienen el mismo problema de antes: la inactividad.

Fuente: El Callao que se nos fue, 2017b



Figura 5. Vista de un grafiti tag o firma. Desarmoniza el conjunto arquitectónico. Calle Miller, lateral a la iglesia matriz, 2018

Fuente: archivo fotográfico de las autoras



Figura 6. Intervención en muro medianero. Revitaliza el espacio residual. Mural en la calle Constitución, frente a la casa Ronald, 2018

Fuente: archivo fotográfico de las autoras

Uno de cada tres vecinos no se siente identificado con el patrimonio arquitectónico, por lo que sí está a favor de los murales, sin importar su ubicación. Las personas defienden y cuidan lo que les pertenece, lo que conocen: los murales deben reflejar su identidad (figuras 7, 8 y 9); es así que entra a tallar la pertinencia de la temática de estos. En las entrevistas, dos de cada tres residentes no entienden el significado de los murales o no encuentran relación entre estos y el lugar en donde viven. Existe, pues, un claro problema de identidad que no se resuelve con los murales equivocados. Esto no quiere decir que se debe limitar el contenido a solo costumbres y personajes del lugar, sino que las obras no pueden ser hechas aleatoriamente y sin pensar qué transmitirá en el lugar donde se realizan. Se podría, por ejemplo, mostrar la realidad multicultural del Perú y, de cierta manera, educar o hacer reflexionar.

Sin embargo, existen opiniones en contra de lo que se está proponiendo en este punto de la

investigación. La historiadora Paloma Carcedo, por ejemplo, nos indica que a un grafitero no le puedes decir que pinte sobre un tema porque deja de ser grafiti, deja de ser espontáneo. La idea del grafiti en la calle es pintar velozmente y salir corriendo. Es un mensaje rápido, directo, fácil de entender y se borra una vez que haya cumplido su función. En cuanto a los murales permitidos por la Municipalidad, tampoco se puede limitar al artista, ya que este es libre: cada uno tiene un estilo propio, por eso es tan íntimo. Nos comenta que a veces el artista ni lo piensa: lo hace porque le gusta y no tiene por qué dar algún mensaje necesariamente; aunque, por lo general, buscan dar uno en las zonas más deprimidas, de modo que dejan su protesta. Todo depende del lugar, el momento, el artista, etcétera.

A continuación, se muestran algunos ejemplos que sí respetaron la identidad del lugar, muy aparte de respetar o no el patrimonio.



Figura 7. Mural en muro medianero, dedicado a la familia chalaca, hecho por Entes y Pésimo. Casa en la plaza matriz, 2018

Fuente: archivo fotográfico de las autoras



Figura 8. Mural que expresa identidad: representación de los niños chalacos. Calle Independencia, 2018

Fuente: archivo fotográfico de las autoras



Figura 9. Mural en dos partes que toca el tema de la identidad: representación de un vecino chalaco. Plaza matriz, 2018

Fuente: archivo fotográfico de las autoras

Se encontró también otro tipo de murales, pintados esta vez por el artista El Salsa Dkllle, uno de los más conocidos del Callao. Su grafiti expresa netamente retratos de chalacos, en su mayoría víctimas de la delincuencia (figura 11). A continuación, una imagen del mural mejor trabajado de este artista (figura 10). Se trata de un personaje que cualquiera puede identificar netamente como chalaco, pues representa una

de las actividades más importantes del puerto del Callao: el tejido de redes para la pesca. Expresar en la totalidad del inmueble este personaje — quien es, por cierto, vecino chalaco y padre del muralista— revive la calle donde se sitúa; sin embargo, como se mencionó anteriormente, para conservar la actividad del lugar es importante que exista un uso comercial o cultural que haga de su recorrido una necesidad.



Figura 10. Un pescador hecho por el muralista chalaco El Salsa Dkllle. El inmueble en que está este mural no es de valor monumental. Centro histórico del Callao

Fuente: Castillo, 2017



Figura 11. Jóvenes asesinados en las calles aledañas. Retratos realizados por El Salsa DKlle.

Fuente: Día D, 2016, 8:48

Otras obras conocidas en el Callao Monumental son estos tres retratos, también pintados por El Salsa Dklle (figura 11). Este tipo de mural tiene la capacidad de transmitir la realidad de un lugar, es interesante porque refleja una problemática social que debe ser solucionada: la alta delincuencia. Cabe recordar que el Proyecto Fugaz quiso reducir el índice de delincuencia brindando al Callao arte y recuperando edificios. Sin embargo, es importante destacar que se debería abarcar más allá del centro histórico, ya que las calles anexas a este son, en su mayoría, inseguras a toda hora del día y mucho más por las noches.

Otro criterio importante es, entonces, la pertenencia al lugar. Si se es un vecino de la zona, evidentemente se contará con el apoyo de

todos los que ahí viven y se logrará plasmar con mayor exactitud las necesidades, las costumbres, las tradiciones, los anhelos, etcétera, de la población. Pero no se deben dejar de lado los criterios anteriores.

Finalmente, se puede hablar de un criterio mucho más subjetivo: la calidad del producto artístico. Esta puede ser determinada según la aprobación de la mayoría una vez realizado el mural; sin embargo, para prever un buen resultado, es mejor que el artista siga ciertas pautas académicas, que tenga la experiencia suficiente en trabajos preliminares, en caso de no ser un profesional. Y tener el respaldo constante de un especialista en patrimonio, curadores, historiadores y críticos de arte.

DISCUSIÓN

Hace falta un nexo de los vecinos con su patrimonio arquitectónico y el arte mural puede ser el mediador de este vínculo. Para ello, se debe seguir una serie de pautas para evitar fracasos en las posteriores intervenciones. El ideal es que, tanto vecinos como artistas, especialistas, autoridades y empresarios que subvencionen las intervenciones puedan trabajar en conjunto.

El caso de estudio brinda información para establecer los parámetros de las obras artísticas (murales), de modo que puedan dar su mensaje y expresarse sin transgredir ni la identidad del usuario que vive en la zona ni la arquitectura, la cual también se considera arte que merece respeto. Llegamos a la conclusión de que los proyectos de esta envergadura deben ser incluidos por la Municipalidad en la fase de planificación de las intervenciones del espacio público para generar un conversatorio con los distintos especialistas en patrimonio e historia y los artistas que intervendrán con su arte en el centro histórico. Además, es importante que los vecinos sean parte de los procesos que se dan y participen en mesas de diálogo, puesto que son los principales interesados en aquello que ocurre en sus calles.

También es necesario que se respete tanto el Reglamento Nacional de Edificaciones para intervenir en zonas monumentales como lo acordado por el Ministerio de Cultura. No puede haber una contradicción en este sentido, como ocurre en el Callao, donde la Dirección Desconcentrada de Cultura, la Municipalidad Provincial del Callao y el Gobierno Regional del Callao han autorizado la elaboración de grafitis sobre monumentos arquitectónicos sin un buen sustento.

La creación de parámetros específicos —que ordenen el tipo de edificio, el contexto, el método de intervención y el mensaje por plasmar— hará que el encuentro entre patrimonio histórico y arte mural funcione de la manera correcta, respetándose, revalorizándose y reactivándose, pensando en la gente y su cultura.

REFERENCIAS

- Araya López, A. (2015). Discusiones sobre las prácticas del *graffiti* en el periódico *La Nación* (2001–2010). *Revista Ciencias Sociales*, (150), 91–108.
- Austin, J. (2001). *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ballaz, X. (2009). El *graffiti* como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. En I. Márquez Alonso, A. Fernández Liria y P. Pérez-Sales, *Violencia y salud mental* (pp. 132–144). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Callao: Proyecto Fugaz lleva arte para combatir la inseguridad. (6 de marzo del 2016). *El Comercio*, p. 1.
- Campana, C. (15 de diciembre del 2005). Los *graffiti* de Lima: ¿gesto artístico o acto vandálico? Recuperado de http://cristobalcampana.com/attachments/article/2/Graffiti_Arte_o_Vandalismo.pdf
- Castillo, B. (2017). Cuando el arte vulnera la identidad de un lugar. Recuperado de <http://www.larana.pe/2017/04/cuando-el-arte-vulnera-la-identidad-de.html>

- Día D. (20 de marzo del 2016). *Los caídos retratados en Los Murales del Callao* [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/rWnA7iXHhD4>
- El Callao que se nos fue. (20 de mayo del 2017a). Los Portales de la Plaza Gálvez en el Callao (antes y después de la Administración del «Chim Pum Callao»). Digitalizado por: Ricardo Gonzales Zapata. Aporte de: El Callao que se nos fue [actualización de estado en Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/ElCallaoQueSeNosFue/photos/a.692295160839222/1335829819819083/?type=3&theater>
- El Callao que se nos fue. (20 de mayo del 2017b). Los Portales de la Plaza Gálvez en el Callao (antes y después de la Administración del «Chim Pum Callao»). Digitalizado por: Ricardo Gonzales Zapata. Aporte de: El Callao que se nos fue [actualización de estado en Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/ElCallaoQueSeNosFue/photos/a.692295160839222/1335829823152416/?type=3&theater>
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality*. Nueva York: Garland Publishing.
- Graffiti. (2018). En *Diccionario de la lengua española* [versión en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=JPvdsiL>
- Hilliard, B. (1 de mayo del 2015). Jeroglíficos egipcios: el lenguaje de los dioses. Recuperado de <https://www.ancient-origins.es/artefactos-escritos-antiguos-noticias-general/jerogl%C3%ADficos-egipcios-el-lenguaje-los-dioses-002474>
- BIBLIOGRAFÍA**
- Buenos Días Perú. (22 de abril del 2016). *Callao: popular barrio de Castilla nos muestra su nuevo rostro (1/2)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=90Ru9urzDLM>
- Collazos, O. (1989). El graffiti, un arte democrático. *Comunicación*, 1(67), 63-65.
- Daniels, J. I. (2016). Intervenciones en la calle, intervenciones en el aula: el arte urbano quiteño. *Hispania*, 99(2). Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/44112860>
- Día D. (20 de marzo del 2016). *Los caídos retratados en Los Murales del Callao* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rWnA7iXHhD4>
- Gama-Castro, M. M., y León-Reyes, F. (2013). Bogotá, arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2), 355-369.
- La Mula Reportajes. (6 de diciembre del 2016). *¿Qué está pasando en Monumental Callao?* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-ljpJyaDGOM>
- Pereda, J. (2006). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*. Universidad Complutense de Madrid.
- Sin Filtros. (9 de noviembre del 2016). *Gentrificación: Mi barrio está de moda / Sinfiltros.com* [Reportaje de Sin Filtros]. Poder [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=a4zIqonyVOg>

- Stornaiolo Pimente, U., y Ortega Salinas, R. (2014). *El graffiti contemporáneo como expresión creativa cultural*. Quito: Universidad Central de Ecuador.
- Suazo, M.V. (s.f.). *Graffiti y arte callejero: tensiones en torno a la intervención del espacio público y privado en la ciudad de Valparaíso (2010-2014)*. Recuperado de <http://docplayer.es/45389209-Graffiti-y-arte-callejero-tensiones-en-torno-a-la-intervencion-del-espacio-publico-y-privado-en-la-ciudad-de-valparaiso.html>
- TV Perú. (15 de diciembre del 2016). *Costumbres - Callao en su punto - 13/12/2016* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Xr8sVA5T2RY>
- 24 horas. (4 de marzo del 2016). *Callao: peligroso barrio de Castilla cambia de rostro gracias al arte* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HbV_SGgkd04
- Victor Sendic Angulo Torres (2016). *Callao tomado por el arte. Cuarto Poder* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NnWIP1UtNeM>

ANEXOS

Encuesta a las personas que residen y trabajan en el centro histórico del Callao

1. ¿Usted cree que la inserción de los murales en el centro histórico del Callao sea positiva? (señalando la plaza matriz donde se sitúa la iglesia).
2. ¿El turismo incrementó?
3. ¿La delincuencia disminuyó?
4. ¿Se identifica o entiende la intención de los murales?
5. ¿Le gustaría seguir encontrando este tipo de arte en las calles del Callao?

Entrevista vía correo electrónico a Angie Pelosi, administradora del proyecto Fugaz, Callao Monumental:

1. ¿Cómo y por qué fue que nació este proyecto? ¿Quiénes colaboraron y siguen colaborando en él?

2. ¿Se han obtenido los resultados esperados? Es decir, ¿cómo va el proyecto ahora, qué está pasando actualmente en el Callao? Sabemos que se está dando trabajo a los vecinos de la zona —y nos parece algo muy positivo—, entre otros beneficios a los chalacos.

Por otro lado, vimos en un reportaje que el objetivo de Fugaz era lograr que la delincuencia disminuya.

3. ¿Qué tanto ha disminuido? ¿Se tienen datos cuantitativos al respecto?

Evidentemente, es ahora una zona de fácil acceso para todo público, cuando antes era un barrio que nadie quería pisar porque se decía que era muy peligroso.

4. ¿Cuál es el verdadero radio de influencia de Fugaz?

La semana pasada estuvimos en los alrededores de la iglesia matriz y la plaza Gálvez y varios vecinos de la zona nos preguntaban qué hacíamos ahí y nos recomendaban que nos marcháramos. Esto sucedió incluso en calles en donde había murales.

La influencia de la multiculturalidad en la arquitectura limeña

Ariana Langschwager Angulo

Universidad de Lima

Recibido: 28 de julio del 2018 / Aprobado: 17 de agosto del 2018

doi: 10.26439/limaq2019.n005.4536

La explosiva migración de habitantes de todo el mundo hacia el interior del Perú produjo una fusión entre la cultura y los diversos estilos en el país. Esto ocasionó que, en el distrito del Rímac, se intercalen construcciones de todo tipo: desde aquellas con elementos que han sobrevivido la época colonial hasta edificaciones hechas en las laderas de los cerros, que evocan los valores y las necesidades de estas comunidades. Sin embargo, no existen parámetros que nos indiquen qué arquitectura es mejor o peor. Vivir en una ciudad multicultural como Lima lleva a reflexionar acerca de cómo esta realidad urbana es producto de un conjunto de expresiones llegadas de diferentes lugares, y que, por las circunstancias y la historia, confluyeron en esta ciudad.

cultura, arquitectura, Rímac, estilos, fusión, arquitectura clásica

The influence of multiculturalism in the architecture of Lima

The explosive migration of people from around the world to Peru resulted in the fusion of several cultures and styles. As a consequence, the district of Rímac presents different types of constructions ranging from those that survived the colonial era to those built in the hillsides, which reflect the values and needs of the communities that dwell there. However, there are not parameters to tell us which architecture is better or worse. Living in such a multicultural city as Lima makes us think that this urban reality is the result of expressions from different places that, due to various circumstances and history itself, have met in our city.

culture, architecture, Rímac, styles, fusion, classic architecture

Es inevitable que, mientras paseamos por el centro de la ciudad de Lima, podamos ver una gran cantidad de edificios y construcciones de diferentes estilos. En un distrito separado por un río en el centro de la ciudad, se intercalan ante nuestra vista construcciones clásicas, consideradas obras de arte, con edificaciones informales que rompen con lo convencional. Podemos toparnos con construcciones o detalles que han sobrevivido la época colonial, como balcones, casonas, iglesias de distintos estilos, columnas clásicas, etcétera. Sin embargo, también podemos encontrarnos con viviendas y edificaciones hechas en las laderas de los cerros que parece que rompen con las leyes de la física.

Todas estas construcciones causan sensaciones distintas en nosotros: desde asombro o temor hasta deleite. Esta es nuestra Lima, clásica e informal. La que los españoles fundaron hace más de 500 años y que ha ido creciendo, poco a poco, hasta llegar a convertirse en un conglomerado urbano, es decir, una mega ciudad, donde se han fusionado diversidad de estilos y costumbres de todo el Perú. Es a lo largo del siglo xx que Lima sufre la transformación más radical, y la Ciudad de los Reyes, que al inicio era una pequeña aldea, se convierte en una mixtura de todas las razas, creencias y costumbres del país. Esto se ha visto reflejado en las construcciones que se han ido produciendo a lo largo de los siglos, pero la fusión constante entre lo clásico y lo informal se ve mucho más marcada durante los últimos años.

Desde sus inicios hasta hoy, Lima no puede ser considerada una *polis* porque la mayoría de sus habitantes, actualmente, no tienen una estirpe o arraigo propio limeño. Más bien, si reflexionamos detenidamente, Lima es una

civita debido a que se forma del producto de la reunión de muchas personas llegadas de distintos lugares y que se sometieron a las leyes propias de nuestra ciudad. “*Civitas* es un término que deriva de *civiz*, de modo que, en cualquier caso, aparece como el producto de los cives en su concurrencia conjunta en un mismo lugar y en el sometimiento a las mismas leyes” (Cacciari, 2009, p. 10): desde los españoles, que vinieron y fundaron Lima; los indígenas, que trabajaron en los obrajes; los esclavos, que laboraron en las haciendas; la gente que vino de provincias y otros pueblos extranjeros que llegaron a establecerse en la ciudad. Finalmente, todos se fusionan y forman lo que hoy en día es la población de nuestra ciudad.

Por todo esto, actualmente, podemos afirmar que en Lima existe una arquitectura informal o chicha, producto de la fusión de la arquitectura clásica con la cultura y los diversos estilos del país. Esta tuvo lugar cuando el hombre andino que migró a la ciudad adaptó la arquitectura colonial a sus necesidades y gustos. Este fenómeno se debe a la explosiva migración de los habitantes del interior del país hacia la capital, donde apreciamos cómo la gente se fue desplazando por diferentes factores, como la falta de oportunidades, los conflictos internos, el terrorismo, etcétera. Es indudable que la arquitectura es la mejor representación simbólica y física de una comunidad, ya que mediante sus construcciones y edificaciones se refleja la cultura y la forma de vida de todo un pueblo. Es por ello que, en las construcciones informales, a pesar de que los albañiles que las construyen no cuentan con los conocimientos y técnicas de arquitectura, reflejan en su estilo las costumbres, creencias y tradiciones de la gente del interior del país.

La forma de construir sus viviendas refleja también los valores y las necesidades de estas comunidades. Es más fácil identificar cómo es un pueblo a partir de sus distintas construcciones que mediante la observación de sus propios habitantes. Se puede ver en sus construcciones muchas necesidades: el aprovechamiento de pequeñas áreas de terreno, las construcciones verticales en los cerros y las edificaciones superpuestas que se asemejan mucho a los andenes, construcciones ancestrales. También la necesidad de contar con reservorios o pozos de agua debido al difícil acceso a los servicios públicos en las zonas donde edifican sus viviendas. Todo esto refleja la forma como ellos o sus ancestros vivieron en las zonas andinas donde se utilizaron canales y construcciones especialmente diseñadas para acumular agua en tiempos difíciles. La forma como estas comunidades construyen, tal vez de manera informal, es una radiografía de sus modos de vida ancestrales. “El modo de construir de una comunidad nos dice, a veces, todo lo que necesitamos saber acerca de sus valores” (Goldberger, 2012, p. 24).

El ser humano es la única criatura que piensa mientras construye y que manifiesta sus sentimientos en la obra que hace. Esto permite lograr reacciones o sensaciones en las personas que la aprecian. “La arquitectura tiene el poder de condicionar y afectar el comportamiento humano” (Roth, 2010, p. 10). La arquitectura es la forma cómo el ser humano representa su historia, sus costumbres y sus recuerdos de una manera no verbal. Ver estas construcciones puede causar diferentes reacciones en la gente. Para algunas personas causarán asombro; para otras, temores; para muchas, burlas, y quizá para algunas otras no impactarán significativamente

en sus emociones. Pero están ahí y es inevitable observarlas porque forman parte de nuestra vida diaria y se mezclan con las diferentes construcciones que están mejor diseñadas y que, en algunos casos, podrían ser consideradas genialidades arquitectónicas. “Puede que algunos de ellos sean obras maestras y puede que algunos otros sean el equivalente arquitectónico de las novelas del baratillo” (Goldberger, 2012, p. 25).

En un paseo por el Centro de Lima, podemos apreciar desde una estructura minuciosamente diseñada, planificada y elaborada como la iglesia San Pedro hasta —únicamente a 200 metros de distancia, en el cerro San Cristóbal— una casa de tres pisos de estilo informal que quizás no fue planificada ni diseñada cuidadosamente ni cumple con parámetros arquitectónicos ni estilísticos formales. “Mientras, de un lado, la tierra sobra, de otro es compartida por núcleos humanos hacinados en callejones y urbanizaciones clandestinas” (Salazar Bondy, 1965, p. 62). No obstante, esta condición no hace que sea una arquitectura inferior. Quizá técnicamente lo sea; sin embargo, no existen parámetros estéticos universales que nos permitan apreciar qué arquitectura es buena o mala. Lo que sí es cierto es que sus construcciones nos muestran claramente la identidad cultural y cómo esta se ha fusionado con otras identidades en la ciudad. “Los edificios nos dicen qué somos y qué queremos ser, y a veces los edificios mediocres son los que más dicen” (Goldberger, 2012, p. 27).

Por otro lado, en el Centro Histórico de Lima se concentra un núcleo cultural que reúne distintos estilos arquitectónicos que los europeos trajeron hace ya varios siglos. “Vincent Scully, historiador norteamericano, ha dicho

que la arquitectura es una conversación entre generaciones desarrollada a lo largo del tiempo” (Goldberger, 2012, p. 25). Debemos apreciar esta influencia arquitectónica no solamente con un discurso histórico, sino valorarla por su trascendencia, que aún nos acompaña en los distintos espacios arquitectónicos. Por tanto, la única manera de entender la verdadera importancia de esta arquitectura virreinal es experimentarla en persona. “El único modo de aprender es mirar, volver a mirar y luego mirar un poco más” (Goldberger, 2012, p. 29).

Inicialmente, las primeras construcciones arquitectónicas de la Lima colonial fueron elaboradas por los españoles que se asentaron en nuestro territorio, con el estilo que prevalecía en la península, es decir, renacentista. Este estilo se caracterizó por el uso de adornos que asemejaban la decoración sobre metales preciosos; por ello, también se le llama *plateresco* y se confunde mucho con el arte gótico, árabe y románico. También existió una marcada influencia árabe, producto del dominio musulmán. Durante el siglo XVII, se impuso el Barroco, el cual se caracterizó por su recargada ornamentación y sus líneas predominantemente curvas, que daban un aspecto de libre movimiento.

Si analizamos, por ejemplo, la iglesia San Francisco, construida en 1546, en sus elementos estructurales y ornamentales, las medidas, las técnicas y los materiales de construcción, las formas y los estilos, vemos el legado que los europeos han dejado. En este estilo, predominaron los elementos decorativos en las columnas, y es donde lo grecorromano pierde su pureza y es totalmente recargado con una gran cantidad de adornos.

Llegaron dos estilos de barroco a Lima: uno meramente español y otro de origen francés,

llamado también Rococó, que fue impuesto en España cuando la dinastía francesa de los Borbones llegó al poder. Este estilo se refleja en el paseo de aguas, construido entre 1770 y 1776 en el distrito del Rímac. Finalmente, durante el siglo XVIII e inicios del XIX, el estilo predominante fue el Neoclásico, que se caracterizó por el predominio de una tendencia hacia el retorno de los estilos clásicos de la arquitectura grecorromana. Este estilo fue una reacción contra el barroco y se caracterizó por el uso de columnas románicas con capiteles corintios y sin ninguna ornamentación, líneas rectas y frontis triangular. Es un ejemplo de este estilo la iglesia San Pedro y la catedral de Lima.

Todos estos estilos han perdurado en la memoria del habitante limeño, a tal punto que son utilizados en las fachadas de sus construcciones informales. Podemos ver viviendas de zonas populares de Lima en las que el maestro albañil aplicó estilos de ornamentación profusos, como columnas con decoraciones de animales y vegetación, y utilizó líneas recargadas y colores llamativos. Esta es una clara muestra de la fusión que se ha producido entre la arquitectura clásica y la arquitectura chicha o informal. En ella prevalecen elementos propios de las comunidades provincianas, pero también hay elementos estilísticos europeos que llegaron a Lima y que aún se mantienen vivos en el subconsciente colectivo.

Vivir en una ciudad como la nuestra, tan multicultural, y convivir entre una arquitectura clásica o formal y otra arquitectura chicha o informal nos llevan a una reflexión que es inevitable: la necesidad de comprender ambos estilos, ya que, efectivamente, la arquitectura debe volverse un vehículo de integración entre los grupos que conforman nuestra ciudad contemporánea. Debe practicarse la tolerancia,

pero sobre todo entender que nuestra realidad urbana es producto de un conjunto de expresiones propias de diferentes lugares de nuestro país, que, por las circunstancias y la historia, han confluído en nuestra ciudad. A ella debemos amarla y cuidarla sin olvidarnos, indudablemente, del modo cómo usamos la energía de nuestras edificaciones,

nuestro compromiso con el medio ambiente y, por último, el desarrollo cada vez mayor de una arquitectura sostenible. Todas las respuestas de nuestra reflexión tienen mucho que mostrarnos sobre la importancia de la arquitectura en nuestra ciudad, como un vehículo de entendimiento y expresión del ser humano.



Figura 1. Iglesia de San Pedro, retablo

Fuente: San Cristóbal, 2011, p. 177



Figura 2. Viviendas informales en la ladera del Cerro San Cristóbal

Fuente: "Visita el cerro", 2015



Figura 3. Viviendas informales en la ladera del Cerro San Cristóbal

Fuente: archivo fotográfico de la autora



Figura 4. Viviendas informales limeñas con ornamentación de estilo clásico

Fuente: Dreifuss Serrano, 2016

REFERENCIAS

- Cacciari, M. (2009). *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dreifuss Serrano, C. (3 de mayo del 2016). ¿Qué es lo huachafo en la arquitectura? Recuperado de <https://www.archdaily.pe/pe/786643/que-es-lo-huachafo-en-la-arquitectura>
- Fabián Carlos. (23 de agosto del 2012). Algo que no me gustaría sería que pintasen sus casas como si fuese un carnaval [comentario en un fórum]. Recuperado de <https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1474560&page=3>
- Goldberger, P. (2012). *Por qué importa la arquitectura*. Madrid: Ivorypress.
- López Soria, J. I. (2007). *Interculturalidad desde la filosofía*. Lima, Perú
- Roth, L. M. (2010). *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Salazar Bondy, S. (1965). *La ciudad como utopía*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- San Cristóbal, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Visita el cerro San Cristóbal: Lima desde las alturas. (29 de junio del 2015). Recuperado de <https://peru.com/viajes/conozca-peru/visita-cerro-san-cristobal-lima-desde-alturas-noticia-371453>

DATOS DE LOS AUTORES

JORGE BALERDI ARRARTE

Realizó sus estudios de Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma (URP) y de maestría en la Universidad Nacional de Ingeniería (Perú). Inicia su actividad docente en el Taller V del arquitecto Juvenal Baracco (URP). Desde 1996, es profesor del Taller de Diseño en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Fue coordinador del Proyecto Barranco para la recuperación del área histórica del distrito. Ha participado en conferencias, ha escrito artículos y ha dado entrevistas en diversos medios locales. Ejerce la práctica profesional como gerente de las empresas Domino Proyectos Integrales (con Elena Tsuquiashi) y de Balerdi + Uribe Arquitectos (con Pedro Uribe).

PAOLA BONAVITTA

Doctora en Estudios Sociales de América Latina. Magíster en Sociología. Investigadora de Conicet. Investigadora del Área de Feminismos, Género y Sexualidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

NURIA CASAIS PÉREZ

Nuria Casais es doctora arquitecta por la Accademia di Architettura de Mendrisio (Suiza). Actualmente, es profesora asistente en Aarhus School of Architecture (Dinamarca) y profesora en ESDesign Barcelona. Ha colaborado en otras instituciones como el Politecnico di Milano (Italia), BIArch-Barcelona Institute of Architecture (España) e i2a-International Institute of Architecture (Suiza). Es socia de GrauCasais arquitectos, junto con Ferrán Grau. Sus proyectos han sido premiados en diferentes concursos de arquitectura (Centro APPC, Residencia Casa Bloc, etcétera), incluida la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo 2018. Fue codirectora editorial del número 273 de la revista *Quaderns d'Arquitectura*.

MARISSA CONSIGLIERI NIERI DE CHACKAL

Master of arts con especialidad en Historia del Arte y *bachelor of arts* con doble especialidad: Historia del Arte, y Francés, Lengua y Literatura (graduada *cum laude*), ambos grados por la Universidad de Toronto (Ontario, Canadá). Residente en Canadá desde 1979, está tomando un *hiātus* de cinco años en Perú. Actualmente, es profesora adjunta de un curso seminario en línea del Área de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). También ha sido profesora de varios cursos presenciales entre el 2008 y 2012 en la misma casa de estudios. Docente del Departamento de Educación del Art Gallery of Ontario (AGO). Editora de la sección de artes plásticas de la revista *Arts&Opinion* (Canadá). Tiene artículos publicados en *Cuadernos Literarios* (Universidad Católica Sedes Sapientiae), *Arkinka*, *Arts&Opinion* y otras.

MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO

Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid y arquitecta por la Universidad de Navarra. Profesora titular de Composición Arquitectónica en la Universidad de Alicante (UA). Sus líneas de investigación (dos Sexenios CNEAI) son la arquitectura y la ciudad próximas y contemporáneas, y el urbanismo inclusivo y participativo. Fue coordinadora de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo entre el 2006 y 2012, y coordinadora de Proyectos de Cooperación Universitaria al Desarrollo de la UA en Lima entre el 2015 y 2017. Directora del Secretariado de Desarrollo de Campus del Vicerrectorado de Campus y Tecnología de la UA.

FERRÁN GRAU VALLDOSERA

Doctor arquitecto por la ETSAB y profesor asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la misma casa de estudios. Profesor invitado en la Azrieli School of Architecture (Ottawa) y profesor asistente en el Instituto Federal Suizo de Tecnología (ETH Zúrich). Socio de GrauCasais Arquitectos junto a Nuria Casais Pérez. Sus proyectos se han expuesto en la Bienal de Venecia (2012 y 2016). El proyecto Residencia ATRIA fue finalista

de la BEAU 2018. Ha obtenido varios premios en concursos de ideas: nueva sede APPC (primer premio), Residencia Casa-Bloc (segundo premio), Equipamiento en Sants (tercer premio), Mater Plan Savinosa (finalista). Fue codirector del número 273 de la revista *Quaderns*.

ARIANA MILAGROS LANGSCHWAGER ANGULO

El texto incluido en este número fue desarrollado en el curso Historia y Teoría de la Arquitectura 1, durante el semestre 2018-0, a cargo de la arquitecta Ángeles Maqueira Yamasaki. Correo de contacto: 20163216@aloe.ulima.edu.pe

AMANDA ELIZABETH MEJÍA FRANCISCOLO

El texto incluido en este número fue desarrollado en el curso Seminario de Historia y Teoría, durante el semestre 2018-1, a cargo de la arquitecta Cristina Dreifuss Serrano. Correo de contacto: 20140807@aloe.ulima.edu.pe

OCTAVIO MONTESTRUQUE BISSO

Candidato a doctor en *Composizione Architettonica* por la Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia, y magíster en Ciencias con mención en Arquitectura: Historia, Teoría y Crítica por la sección de posgrado. Tiene una segunda especialización de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Arquitecto por la Universidad Ricardo Palma. Ha publicado artículos en revistas científicas, presentado trabajos de investigación y participado como docente en diversas ciudades del Perú y el extranjero.

GERALDINE MICHELLE ORTEGA POMA

El texto incluido en este número fue desarrollado en el curso Seminario de Historia y Teoría durante el semestre 2018-1, a cargo de la arquitecta Cristina Dreifuss Serrano. Correo de contacto: 20142098@aloe.ulima.edu.pe

MARIANA PITTALUGA

Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano por la Universidad Nacional de La Plata. Diplomada en Cultura y Sociedad por la Universidad Nacional de San Martín. Diplomada en Identidad Corporativa, diseñadora gráfica y especialista en teoría del diseño comunicacional por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integra el plantel docente de la Maestría en Tipografía de esta última casa de estudios. Miembro del comité de dictaminación de la revista *Zincografía*, de la Universidad de Guadalajara. Actualmente, además de trabajar como profesional independiente, se desempeña como directora de arte en la Editorial Jusbares, del Poder Judicial de la Ciudad de Buenos Aires.

GONZALO RÍOS VIZCARRA

Doctor por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España) y arquitecto por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Especialista en temas de patrimonio edificado, así como en teoría e historia del hábitat. Docente e investigador en la Universidad Católica de Santa María. Recientemente publicó los libros *Arequipa como paradigma. Introspecciones americanas de inicios del siglo xx en busca de una arquitectura propia* (2015), por el que obtuvo el primer puesto en la XVII Bienal Nacional de Arquitectura Peruana, y *Poética de un mundo habitado* (2018).

ISRAEL ROMERO ALAMO

Magíster en Ciencias con mención en Arquitectura: Historia, Teoría y Crítica por la Universidad Nacional de Ingeniería, y arquitecto por la Universidad César Vallejo. Profesor del curso Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad César Vallejo, Universidad Privada del Norte y Universidad Peruana Unión. Autor de *El starchitect peruano* (2014) y *Sobre la siempre incipiente y confusa crítica de arquitectura en el Perú* (2017). Primer Premio Nacional en la XV Bienal de Arquitectura Peruana (2012) por la revista *La Chimenea*.

NOVA ALEXANDRA VERA ARANDA

El texto incluido en este número fue desarrollado en el curso Seminario de Historia y Teoría durante el semestre 2018-1, a cargo de la arquitecta Cristina Dreifuss Serrano. Correo de contacto: 20131419@aloe.ulima.edu.pe

CLAUDIA SOLANGE ZAPATA SÁNCHEZ

El texto incluido en este número fue desarrollado en el curso Seminario de Historia y Teoría durante el semestre 2018-1, a cargo de la arquitecta Cristina Dreifuss Serrano. Correo de contacto: 20132379@aloe.ulima.edu.pe

INFORMACIÓN ADICIONAL

INFORMACIÓN PARA LOS COLABORADORES

Limaq considera trabajos originales e inéditos para su publicación. Su estructura editorial se divide en dos secciones:

- “Sección temática” (según convocatoria vigente)
- “Dosier” (trabajos de alumnos de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Lima propuestos por los profesores encargados. Recepción permanente)

TIPOLOGÍAS DE ARTÍCULOS PUBLICABLES

Dentro de la estructura editorial mencionada, se aceptan los siguientes tipos de artículos:

1. Artículo de investigación: documento que presenta detalladamente los resultados originales de proyectos terminados de investigación o los resultados originales de alguna experiencia docente planteada como investigación académica. La estructura, por lo general, contiene cuatro partes puntuales: introducción, metodología, resultados y conclusiones. Extensión máxima: 5000 palabras.
 2. Artículo de reflexión: documento que muestra los resultados de una investigación terminada (o de una experiencia docente) sobre un tema específico, con base en fuentes originales y desde la perspectiva crítica y analítica del autor. Extensión máxima: 5000 palabras.
 3. Artículo de revisión: documento resultado de una investigación terminada en la que se analizan, sistematizan e integran resultados de investigaciones publicadas o no publicadas sobre un campo de ciencia o tecnología, con el fin de dar a conocer los avances y las tendencias en desarrollo. Se caracteriza por contar con una extensa y cuidadosa revisión bibliográfica de al menos cincuenta referencias. Extensión máxima: 5000 palabras.
-

4. Análisis de proyecto (únicamente para la sección temática, según convocatoria vigente): artículo que describe, analiza, interpreta y critica una obra arquitectónica, urbanística o de disciplinas afines —construida o no construida— desde una posición personal e independiente. El texto se apoya en material gráfico de alta calidad. Extensión máxima: 4000 palabras.
5. Opinión, crítica o entrevista (únicamente para la sección temática, según convocatoria vigente): se caracteriza por mostrar la postura de los autores o entrevistados frente a un tema relevante para la publicación en convocatoria vigente. La postura se sustenta en argumentos sólidos y bibliografía pertinente. Extensión máxima: 4000 palabras.
6. Trabajos de estudiantes (únicamente para “Dosier”): trabajos terminados de estudiantes de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Lima, propuestos por los profesores de curso, que muestren los resultados de la producción académica e intelectual desarrollada por el estudiante durante el periodo de convocatoria vigente. Extensión máxima: 4000 palabras.

PROCESO EDITORIAL

Al momento de someter un artículo a revisión, se le pedirá al autor enviar un formato con información personal y académica, además de declarar que el artículo es un texto original que no ha sido publicado en otros medios ni está en proceso de revisión por otras revistas. Después de la verificación del cumplimiento de las normas de publicación, se le confirmará al autor que el artículo ha pasado a la fase de evaluación.

Evaluación

Todo artículo que entre a la fase de evaluación será enviado a un par revisor, quien recomendará la aceptación del artículo o no y los eventuales cambios que se deban realizar. Posteriormente, será enviado a un miembro del Comité Editorial de la revista o al editor invitado, quienes decidirán sobre

su aceptación o calificación. El autor será notificado frente a esta decisión, según las siguientes calificaciones:

1. Aprobado
2. No aprobado
3. Sujeto a ligeras modificaciones
4. Sujeto a importantes modificaciones

Autorización

Una vez aceptado, el artículo pasará a una corrección de estilo. Para su publicación, será necesario que los autores verifiquen y autoricen la maqueta final del artículo. Para esto, se les enviará la versión en PDF.

Una vez aprobada la maqueta final del artículo, el autor deberá firmar un contrato en el que autoriza a la Universidad de Lima a distribuir y comercializar el artículo en medios impresos y digitales, mientras la propiedad intelectual quedará bajo responsabilidad del autor.

Normas de publicación

El material debe redactarse según las siguientes indicaciones. Los artículos que no cumplan con estas pautas básicas serán devueltos al autor y no podrán participar del proceso de evaluación.

Los artículos deben presentarse en un documento de Word, en fuente Times New Roman de 12 puntos, con interlineado de 1,5 y márgenes de 3 cm a todos sus lados. El documento deberá ser estructurado de la siguiente manera:

1. Título. Toda aclaración respecto al trabajo se consignará en la primera página, en nota al pie, mediante una indicación remitida desde el título del trabajo.
 2. Nombre del (de los) autor(es). *Limaq* no considera un número máximo de autores. El orden de mención de los autores debe ser
-

definido por todos ellos en conjunto previo al envío del material. La revista *Limaq* seguirá el orden dado en el documento sometido, considerando al primer autor como representante del grupo para eventuales comunicaciones.

3. Resumen analítico del artículo de máximo diez y mínimo ocho líneas, que describa el contenido del artículo, incluyendo sus conclusiones.
4. Entre tres y siete palabras clave.
5. Texto del artículo, que indique el lugar de inserción del material gráfico y sus respectivas aclaraciones.
6. Biografía de los autores. No deben exceder las 100 palabras cada uno. Deben consignar la institución a la representan e incluir los datos solicitados en el formato para autores.
7. Referencias y citas. Todas las citas (textuales y no textuales) deben enviarse respetando el formato APA en su última edición.

La extensión total del documento se considerará incluyendo la bibliografía, las referencias gráficas y las notas al pie.

Tablas y figuras

Las tablas deben ir incluidas en el texto, de tal manera que la información sea editable en el proceso de diagramación. Deberán tener un título, precedido de la palabra “Tabla” y el número consecutivo que corresponda. Debajo de la tabla se debe indicar la fuente de la información presentada. Las tablas deben enviarse aparte en la versión original del programa con el que se ha elaborado por si fuera necesario editarla.

Todas las figuras deben tener una descripción incluida en el texto del artículo, precedida de la palabra “Figura” y el número consecutivo que le corresponda. En la nota al pie de la figura, se debe colocar la fuente o autoría de la imagen. Deberán enviarse por separado en archivos .jpg o .tiff, y ser los nombres de estos 01, 02, etc. Los gráficos, planos o mapas más complejos deben enviarse también en la versión original del programa con el que fueron elaborados por si fuera necesario editarlos.

Las figuras deberán tener una resolución mínima de 300 dpi en formato mínimo de 91 × 3 cm. El número máximo de figuras presentadas será de 20, de las que serán publicadas el número total o una selección. En el caso de los análisis de proyectos, se debe enviar una fotografía de muy alta calidad gráfica de un tamaño no menor a los 182 × 4 cm.

Referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas deben seguir las indicaciones APA. Al final del texto, se debe incluir el listado de referencias que reúna la información bibliográfica completa de las fuentes citadas y consultadas para la elaboración del artículo. Ejemplos:

- Libro:
Frampton, K. (2010). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Capítulo en libro:
Broadbent, G. (1973 [1971]). Metodología del diseño arquitectónico. En G. Broadbent, *Metodología del diseño arquitectónico* (pp. 21-36). Barcelona: Gustavo Gili.
- Artículo de revista:
Calle, J., Coello, J., Acosta, F., y Velásquez, J. (setiembre del 2007). Producción de biodiesel en el Perú. *Agroenfóque*, XXI(156), 24-26.

En el texto, se debe incluir la información entre paréntesis. Ejemplos:

- Libro: (Frampton, 2010)
- Capítulo en libro: (Broadbent, 1973)
- Artículo de revista: (Calle, Coello, Acosta y Velásquez, 2007)

Las citas textuales deben consignar el número de página, y las citas no textuales deben indicar únicamente la referencia. Ejemplo: (Frampton, 2010).

Envío del material

El material por enviar consiste en lo siguiente:

1. El documento que contiene el artículo en Word según las especificaciones dadas.
2. El paquete de imágenes en una carpeta .zip.
3. La declaración jurada simple de los autores, en la que indiquen la originalidad y no presentación simultánea del artículo.
4. La autorización del uso de las imágenes incluidas en el artículo, en caso de que los derechos sean propiedad de terceros.

El documento y los archivos del material gráfico deberán enviarse vía correo electrónico a la siguiente dirección: limaq@ulima.edu.pe.

CONVOCATORIA

Se puede revisar la convocatoria vigente en la página de la revista:
<http://www.ulima.edu.pe/pregrado/arquitectura/limaq-0>

Sobre *Limaq*

Limaq es una revista académica que es publicada una vez al año (diciembre) por la Universidad de Lima (Perú), de forma impresa y digital paralelamente. Es un espacio académico abierto a la investigación, el análisis y la crítica sobre la arquitectura y la ciudad. Está dirigida a profesionales, estudiantes y demás interesados en la ciudad, la arquitectura y sus áreas afines.

CONVOCATORIA PERMANENTE

Además de las convocatorias temáticas, la revista *Limaq* recibe permanentemente material de investigación y trabajos de estudiantes de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Lima. De aprobarse, estos artículos son publicados en la sección “Dosier”. Asimismo, recibe reseñas de libros que se inscriban dentro de la temática en convocatoria vigente.

Esta revista se terminó de imprimir en noviembre del 2019
en Sinergia Gráfica EIRL
Jr. Inca 278, Surquillo,
Lima, Perú
Teléfono: 447-6008

POSMODERNIDAD

De la oligarquía austera a la anarquía feliz.
Consideraciones acerca de la posmodernidad
María Elia Gutiérrez Mozo

El pensamiento posmoderno en los discursos
sobre la práctica del diseño
Mariana Pittaluga

El urbanismo y la arquitectura posmodernos.
¿capricho o necesidad?
Marissa Consiglieri Nieri de Chackal

¿Quién habita las ciudades? Exclusiones,
intersecciones y atravesamientos
Paola Bonavilla

Arquitectura gastronómica con identidad cultural local
en el marco de la globalización. Restaurantes de Lima
Moderna durante el boom culinario (1990-2015)
Jorge Balerdi Arrarte

Puertas, ventanas, muros y otros elementos:
reflexiones sobre categorías posmodernas
contemporáneas
Nuria Casals Pérez / Ferran Grau Valldosera

El lenguaje inconcluso de la arquitectura
marginal peruana. Una visión contrastada entre
la globalización y el habitar
Gonzalo Ríos Vizcarra

(Nueva) Arquitectura residencial para la (nueva)
clase media de la costa norte peruana. Siglo XXI
Israel Romero Alamo

Dos textos y un proyecto. La pertinencia de la teoría
posmoderna en la obra de Juvenal Baracco
Octavio Montestruque Bisso

DOSIER

La participación de los niños en la gestión pública
y el desarrollo urbano
Nova Vera Aranda / Claudia Zapata Sánchez

Grafiti: ¿arte que realza o denigra los monumentos
arquitectónicos y la ciudad?
Amanda Mejía Franciscoto / Geraldine Ortega Poma

La influencia de la multiculturalidad
en la arquitectura limeña
Ariana Langschwager Angulo



UNIVERSIDAD
DE LIMA

LIMAQ

REVISTA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA
N.º 5 • ENERO-DICIEMBRE DEL 2019 • ISSN 2410-6127 • LIMA, PERÚ
POSMODERNIDAD

ISSN 2410-6127



9 772410 612005