

Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano

Augusto Ortiz de Zevallos

Sobre lo *moderno* contra lo *neocolonial*
Sobre ambigüedades foráneas
Sobre ambigüedades locales

Héctor Velarde: Obra, teoría e ironías de los
años 30 y 40
Ilustraciones

SOBRE LO MODERNO CONTRA LO NEOCOLONIAL

Se han reunido aquí dos tipos de estudio crítico sobre la historia de nuestra arquitectura reciente. El primero trata el sentido de un debate inconcluso, irresuelto y casi, diríamos, inactuado, y que sin embargo marca la arquitectura del último medio siglo en los ámbitos urbanos del país: el debate entre *Neocolonial* y *Moderno*, los dos estilos discernibles entre el cúmulo de indiscernibles que nos rodean. El segundo ensayo se detiene en la obra de un arquitecto a quien tales dicotomías dejan suelto e inclasificable, y cuya obra como arquitecto se conoce poco: Héctor Velarde. Finalmente, al ilustrarse a este último, se pasa revista a imágenes no poco reveladoras de las ideas en juego.

Sobre ambigüedades foráneas

Hasta hace poco, quizá tan sólo una década, la historiografía sobre arquitectura se apoyaba en un supuesto: que todo conducía a la arquitectura "moderna". Lo *moder-*

no era, según ese aserto, una categoría delimitable y precisa. Conviene recordar que incluso esta categoría era definida como obligatoria para que una arquitectura tuviera validez y sentido, y que la obligatoriedad tenía carácter universal. Todo, en todas partes, debía ser moderno.

Un hilo de juicio así repartía elogios y diatribas, previsiblemente, en atención a cuánto y cómo una obra cualquiera contribuía a acelerar y definir ese vector inmutable y sin regreso. A modo de ilustración de lo que decimos podríamos revisar, de modo muy rápido, cómo fueron hechas las definiciones de apoyo. Observaremos en primera instancia las europeas y luego sus símiles nacionales.

Nikolaus Pevsner fue quien inauguró la historiografía relevante con *Pioneros del Diseño Moderno* (Londres, 1936). Es difícil hallar allí una definición explícita de aquello que él llamó "diseño moderno". Quizá ello estuviera implicando que se trataba de algo obvio. La tesis fundamental de Pevs-

ner era que hacia 1914, mediante el papel protagonista del arquitecto alemán Walter Gropius, se resolvió el conflicto que el diseño había sobrellevado respecto a la civilización industrial. Para Pevsner la línea de ideas que condujo a este esclarecimiento se había iniciado con el diseñador artesanal y luchador social William Morris. Desde éste, cuya actuación comenzó hacia 1860, hasta Gropius, se depuró la manera en que el diseñador afrontaba los encargos que una civilización en revolución económica le hacía. Entonces es que adquirió la capacidad de ofrecer a esa civilización soluciones válidas.

No interesa aquí discutir esa tesis explicativa, aunque sea posible anotar ya que lo que Pevsner llama línea de continuidad tiene, en sus dos extremos temporales, también extremos estilísticos y de sentido inverso. Morris evocaba el medioevo y Gropius preverá el futuro; el uno ve en la industrialización el peor de los males, y, el otro, la tabla de salvación. Sin discutir que el último se nutrió del primero —ya lo dijo él mismo— habría que hacer, para precisar su imagen, una diferencia entre relación y consecuencia.

Volviendo a lo que nos interesa más, Pevsner no sólo propuso esa definición allá en el año 1936; la sostuvo en todas sus reediciones.

En 1960 dice:

*"Estoy tan convencido como siempre de que el estilo de los edificios Fagus y de la fábrica modelo de Colonia es aún válido..."*¹.

En 1968 agregará tan sólo la bibliografía nueva y corregirá errores de detalle diciendo:

*"Esto es todo lo que me ha parecido necesario alterar"*².

En buena cuenta, lo dicho en 1936 vale en 1968. Ahora bien, nadie puede acusar al prolífico Pevsner de ocioso. Creía entonces (¿cree aún?) que lo *moderno* es un concepto específico, claro y cualitativamente requerible.

Cuatro años antes de la primera edición de Pevsner, una exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York

había trazado líneas limítrofes y establecido qué era lo que quedaba dentro de la arquitectura moderna. Los catalogadores fueron Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson, quienes hallaron unos 80 ejemplos entre 16 países, más o menos industriales, e inventaron un nombre: "Estilo Internacional". Encontraron para él ciertos principios:

"Hay, primero, una nueva concepción de la arquitectura: como volumen en vez de como masa. En segundo lugar, la regularidad, en vez de la simetría axial, sirve como medio principal de ordenamiento del diseño. Estos dos principios, más uno tercero que proscribire la decoración aplicada arbitraria, marcan las producciones del estilo internacional".

Revisando el texto ya en 1951, Hitchcock³ propone añadir el principio de "articulación de la estructura", en vez de aquél sobre ornamentación. Hitchcock propone también entonces como término alternativo el de arquitectura "moderna". Años después, en 1965, tan sólo se preguntará en retrospectiva si las analogías hechas en su momento por él y otros historiadores entre la importancia histórica del estilo moderno vs. el helénico o el gótico son todavía sostenibles.

Aparte de las vacilaciones del nunca muy convencido Hitchcock, nada aún ponía en duda el prevaecimiento hegemónico del estilo, con un nombre o con otro. Es tan sólo recientemente que las interrogantes fundamentales han aparecido. Algunas de ellas no proponen necesariamente objeciones al estilo arquitectónico mismo, sino a las circunstancias socio-políticas de su empleo. Es el caso de las objeciones al Estado como gran planificador y creador de prototipos impuestos a los habitantes sin que éstos tengan voz ni voto en las decisiones que los comprometen (J. Jacobs, Alexander y otros). Pero otras objeciones sí lo son a las tesis fundamentales de apoyo de todo el movimiento moderno. En lo que nos interesa a nosotros, destacaremos lo relativo a las relaciones entre la proyectación y el bagaje o memoria históricos, es decir, la conciencia de la arquitectura anterior.

No es el caso demostrarlo aquí, pero la arquitectura moderna, pese a sus alegatos en contrario, recurrió a la historia de la arquitectura para hallar ejemplos y respuestas. Más unas veces y menos otras, le subyacen recuerdos. Hoy se está en mejor perspectiva para descubrirlo porque el tiempo ha extraído el elemento polémico inmediato, que normalmente afecta el idioma exterior. Pero en esencia y en sus elementos de fondo, cuando menos el neoclásico debe ser visto como próximo a la arquitectura moderna.

La propia evolución del movimiento reconoció dos fases en cuanto a sus relaciones con la historia. Hay una inicial que quiere establecer todas las distancias posibles, pero hay una segunda donde el flirteo es ya confeso. La misma terminología utilizada deja traslucir cierta carga reconocible; por ejemplo, hablar de "trazos reguladores" o de "arquitectura mediterránea". En el período tardío, precisamente por no haberse resuelto las relaciones con la historia y deberse manejar eufemismos, hubo arquitectos de la primera época —e indudables maestros del estilo— como el mismo Gropius, Sert y Johnson que lo había antologado, que cometerían lúgubres despropósitos, colgando temas historicistas como etiquetas a edificios concebidos con prescindencia de los términos del estilo evocado. El moralismo antihistoricista era causante de estas incoherencias.

Vueltas a ver las cosas, parece que no había necesidad de un lenguaje tan categórico, y que paralelamente a la tradición pretendidamente radical existió otra, similarmente interesante y rica, y que no obvió tantos problemas. Esta, quizá, tuvo una mejor lucidez sobre el espejismo de esperar cielo y tierra de una industrialización cuyos propósitos y procesos anduvieron lejos de la racionalidad proclamada. Hubo también quienes no se sintieron satisfechos con el pie forzado de un "Estilo Internacional", que exigía coactivamente que un edificio de Japón fuese igual a otro de Suecia y que mandaba al traste tradiciones constructivas locales.

Para concluir estas breves y livianas reflexiones, quizá sea útil observar que no fue sólo coincidencia que el estilo moderno, inspirado plenamente en la industria, fuera lanzado desde el país mejor industrializado del momento, Alemania, cuyos preludios imperiales flotaban ya en el ambiente, es verdad que en el bando político opuesto al que ocuparían los racionalistas. Cabe preguntarse si la sublimación y lírica de lo industrial fue o no la proyección de valores de ese sistema, nada internacional en realidad y más bien casi exclusivo a pocos países ciertamente diferentes a otros, el nuestro por ejemplo.

Sobre ambigüedades locales

Al Perú el movimiento moderno llegó cuando ya no era moderno sino viejo. Preludiado en la preguerra, en estilos algo pintoresquistas y en ensayos de vivienda económica masivamente producida, su cohesión y formulación como un cuerpo coherente de doctrina debió esperar hasta la postguerra. El papel protagónico para ello le tocó a la "Agrupación Espacio".

El 15 de mayo de 1947, un grupo de arquitectos, estudiantes de arquitectura e intelectuales de otras áreas hicieron conocer una "Expresión de Principios"⁴. Se reunían en torno a ciertas proposiciones sobre el mundo contemporáneo, a un conjunto de constataciones lapidarias y a una promesa.

Decían:

"El hombre es un ser de su tiempo..."

"El mundo contemporáneo trae al campo de la historia un cambio fundamental en todos los dominios del ser, del conocer y del actuar..."

"... se ha establecido el origen de la experiencia más honda de la historia: la génesis de un hombre nuevo y la elaboración de su mensaje".

Lo decían a sólo dos años de la segunda guerra que el "hombre nuevo" emprendía contra sí mismo. Había pervivencias totalitarias repartidas por el mundo, había la casi inmediata experiencia de la suerte

del racionalismo arquitectónico en los regímenes fascista, nazi, franquista y stalinista; había deformaciones consumistas, esteticistas y autocomplacientes en la arquitectura moderna mundial; se tenía delante, finalmente, un medio repleto de paradojas respecto al ejercicio profesional. Sorprenderá siempre ese tono de inmaterialidad, de metafísica, en los enunciados de "Espacio".

Decían también:

"Daremos al hombre nuevo su nueva residencia. La residencia funcional, auténtica, fórmula de los postulados esenciales de la época, libre de todo estilo y anécdota accesorio".

El hombre nuevo de "Espacio" no tenía ni clase social ni problemas económicos ni preconcepciones; se le ofrecería la "máquina de vivir" y haría buen uso de ella. La *modernidad*, categoría de que hemos venido hablando, era, según estas definiciones, la categoría englobante necesaria y suficiente, la ley.

Al postular estas tesis, "Espacio" se pronunciaba tajantemente acerca de la arquitectura y la enseñanza que se hacían en el país.

"... con profundo dolor pero al mismo tiempo con profunda esperanza en el futuro, debemos declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura..."

El estilo que entonces predominaba, el neocolonial, recibió también su evaluación sumaria:

"En cuanto a nuestro problema arquitectónico, no cabe siquiera aludir a individualidades. Los esfuerzos de algunos pocos arquitectos por dignificar la arquitectura en el Perú, han quedado anulados antes de verificarse, por la incomprensión social y la inexistencia de tribunales arbitrales al resguardo de la adulteración arquitectónica".

"Emplear nuevos materiales y disponerlos de acuerdo al nuevo estilo no es realizar arquitectura actual. Mucho menos, combinar aspectos de arquitectura nacidos en anteriores épocas sobre el mismo suelo aunque es-

tas alquimias y extrañas amalgamas lleven prefijos de novedad supuesta".

Eligieron el tono de un manifiesto vanguardista, en la intención, tonificante, de abrir puertas y ventanas. Rompieron vidrios algo indistintamente en ese empeño. Debíó parecerles entonces que había una línea dirimente y que los bandos contrapuestos lo eran en su totalidad: pasatistas de un lado, progresistas del otro.

Releído hoy ese período, se evidencian importantes ambigüedades y que una distinción así sería inexacta. Entre los equívocos y simplificaciones de "Espacio" estaba el reivindicar la modernidad como un solo paquete. El Olimpo explícito lo componían Picasso, Braque, Gris, Joyce, Gide, Vallejo, Archipenko, Maillol, Stravinsky, Bartok, Berg, Claudel, O'Neill y otros. Extraño listado. Podríamos conjeturar mil motivos de inclusión o exclusión (lo primero sobre el clásico y plácido Maillol; lo segundo sobre un amplio rango de creadores de la época, sobre todo los surrealistas, por ejemplo, poetas y pintores, y sobre todos los movimientos pictóricos posteriores al cubismo sintético). ¿Quién decidiría, por ejemplo, saltarse a Matisse? ¿Quién haría la lista? La enumeración de arquitectos tuvo mejor coherencia, suponiéndole cierta intencionalidad localista a la inclusión del muy discutible Niemeyer todavía es verdad, lecorbusiano e inocente de Brasilia. Los nombres fueron: Le Corbusier, Gropius, Mies Van der Rohe, Niemeyer, Neutra y Lloyd Wright. También estos dos últimos tenían sus bemoles, siendo sorprendente (por la naturaleza de la arquitectura que harían luego los miembros de la Agrupación), la exclusión de Aalto.

Ya para 1947 había más que distinguir en cuanto a las variantes y contenidos alternativos de la arquitectura que, con bandera de moderna, se hacía, así como sobre la naturaleza de la civilización industrial que se invocaba. Lo otro en lo que "Espacio" incurría en una sobresimplificación era en su juicio sobre la arquitectura peruana. Digo esto por dos motivos: primero, porque dentro

del neocolonial había formulaciones razonablemente contemporáneas que era una miopía no ver; segundo, porque había habido ya arquitectura conscientemente "moderna" en el Perú, de la que tampoco "Espacio" se daba por enterado. Así como había habido excelentes artículos de divulgación de la obra moderna aunque eventuales y sin militancia. En el artículo sobre Velarde, más adelante, hablaremos de ello. Aparte de él hay que mencionar a este respecto cuando menos a dos arquitectos fundamentales de esos años: Guzmán y Dammert.

Retomemos nuestro hilo. La "modernidad" fue así definida para nuestro medio a partir de la "Agrupación Espacio", ya que su obra y su intervención decisiva en la enseñanza se tradujeron en la práctica y significaron un cierto reemplazo generacional no sin algunas pugnas. De esa raíz proviene un credo tácito que subyace en la arquitectura afirmativamente "moderna", intencionalmente cosmopolita y des-referida de las formas tradicionales del medio, que siguió. Proviene también de allí una valoración triunfalista: lo implantado es mejor; lo anterior ya no sirve más.

¿A quién le ha dado la razón el tiempo, si es que el tiempo da razones? Hagamos dos comparaciones. Una, que mientras el neocolonial satisfizo gustos y complació los requerimientos para una temática variada —vivienda, hoteles, edificios públicos— lo moderno satisfizo menos. Mientras las viviendas neocoloniales fueron conservadas intactas por sus propietarios y hoy son vendidas a instituciones (da más "señorío" una casa neocolonial que una moderna, sea lo que sea el "señorío"), los propietarios de casas "modernas" las alteran a discreción. La segunda comprobación es que mientras el neocolonial manejó a lo más tres códigos significantes (ver trabajos anexos e ilustraciones), el moderno se pierde en innumerables, no habiendo a fin de cuentas una coherencia legible en su propuesta de formas. Sé que estas comparaciones horrorizarán a todo vanguardista y que desde esa posición se podrá

argumentar que no importa qué piense ni cómo reaccione la gente, que la arquitectura debe señalar direcciones con prescindencia de esa preocupación. Pero eso es una verdad a medias.

Lo es porque no hay arquitectura sin estilo y, por tanto, sin contenido ideológico, sin contenido de proposición. Cada casa dice cómo es el mundo, tiene sujeto y verbo. Las definiciones y los juicios cualitativos que se fundaron en la hipótesis del cosmopolitismo requerirían ser revalidadas. Si, como dice Luis Rodríguez Cobos⁵, el neocolonial tenía, y sigue teniendo, un contenido ideológico de clase, también lo tiene y tuvo el "moderno". Un juicio histórico necesitará discriminar más y no fundarse en adjetivaciones globales, como aquellas con que "Espacio" condenó el neocolonial, también en paquete.

Quince años después del manifiesto de "Espacio", José García Bryce hizo la que hasta hoy, cuando han transcurrido nuevos quince años, es la mejor evaluación de la arquitectura peruana de este siglo⁶. Sin embargo, pese a su objetividad y a la diversidad de líneas de comentario con que matiza y tamiza los juicios, creo que también había entonces en García Bryce un *parti pris*. Dice: "*Hubo, en el planteamiento que dio lugar al Neo-colonial, dos equívocos básicos. El primero fue su afán de revivir formas de una tendencia artística cuyo ciclo ya se había cumplido. Esto determinó que la actualidad que adquirieron las formas neocoloniales fuera muy precaria, y por esta razón, que el movimiento languidciera rápidamente después de 1947. El segundo equívoco fue el de querer hacer, consciente y deliberadamente, arquitectura peruana...*"⁷

Más adelante, al reconocer un estilo dentro de las variantes de la arquitectura moderna peruana dice:

"... una arquitectura relativamente cerrada al exterior y planeada con frecuencia alrededor de patios. En su plástica, el rol principal no lo desempeña la composición dinámica de la línea y de la superficie tensa o

transparente, sino el volumen liso y compacto y el muro limpio y continuo, perforado con ventanas angostas y verticales, y encajado en blanco o pintado con colores cálidos: ocre, amarillos, lúcumo o color ladrillo. Una arquitectura, entonces, que dentro del lenguaje contemporáneo, exhibe ciertas características que fueron también propias de la antigua arquitectura peruana particularmente costeña —tanto precolombina como colonial...”

“... este derrotero será correcto sólo si la nueva arquitectura no se propone una idea a priori de peruanismo, como, erróneamente, se lo propuso el Neocolonial...”

“No interesa que haya o no una arquitectura peruana. Lo que interesa es que hoy, en el Perú, nos empeñamos —y no sólo los arquitectos— en hacer y en que se haga buena arquitectura. Al ser buena, esta arquitectura se adecuará al sitio y a la época en forma espontánea y natural, sin necesidad de recurrir a un criterio de peruanismo establecido a priori, que fue el equívoco romántico”.

¿No es otra forma de lo mismo? ¿Es acaso la proyectación arquitectónica un ejercicio a tal extremo “espontáneo y natural” que no maneje sus instrumentos formales con conciencia de procedencia y significado? Se entiende las objeciones de García Bryce en un contexto en el que el manejo de la “peruanidad” de las cosas es tan fácil, recurrente y omnímodo. Pero, si estableciéramos definiciones creíbles, si las cosas tuvieran los nombres que les toca tener, ¿es entonces objetable la categoría a priori de “arquitectura peruana”? ¿No la hay acaso? ¿No puede seguirlo habiendo entonces? En la definición que hace García Bryce de uno de los derroteros de la arquitectura moderna peruana (lo que quizás sea la mejor llave de entendimiento de su propia y valiosa práctica), ¿no se reconoce acaso una intencionalidad, un carácter específico, una voluntad formal, un juego abstraído de evocaciones y llamadas, una memoria histórica, una revalorización y recuperación de tipos?

Quizás en García Bryce, entonces,

pesó la obligación, que era moral para el movimiento moderno, de zanjar sus diferencias con las referencias a la historia anterior. No sé si hoy diría lo mismo: el movimiento moderno coacta y pesa menos.

En suma, y para aclarar posibles malentendidos a estas alturas del discurso de ideas seguido, extraigamos conclusiones. Propongo el criterio de que nuestra evaluación historiográfica, nuestra actual superestructura de juicios y valores, se ha fundado, en parte, en equívocos y simplificaciones. Y, quizá, aunque ello abriría otro conjunto de reflexiones que no corresponde hacer aquí, es a esa incoherencia a la que se debe, en parte al menos, la situación de nuestra arquitectura actual. Hoy en retrospectiva la arquitectura moderna peruana no tiene suficiente que mostrar. Ya García Bryce abundó bien⁸ sobre la pérdida de calidad de esa arquitectura en sus versiones empíricas y divulgadas, y sobre la pérdida consiguiente de una cultura arquitectónica común a la ciudad. En muchos casos habría que ampliar ese diagnóstico a arquitectura no empírica sino perfectamente profesional, más aún, apoyada por el Estado, por el prestigio cultural flotante y por la institución misma de los arquitectos, el Colegio, a través de sus concursos y premios.

La imagen erosionada y agredida de las ciudades, los equívocos en la creación de tipos urbanísticos, su costo social, la arquitectura obsecuente a los gustos de clase y de poder político y el eclecticismo sin contenidos en que ha devenido la actividad, se apoyan, es cierto que arbitraria y poco responsablemente, en argumentaciones de la familia del “moderno”.

Cabía demasiado, quizás, en esa categoría imprecisa e ilusionada. En contraparte hay que decir y valorizar que a ella se debe el grueso de la arquitectura de arquitecto valiosa de los últimos treinta años. No toda. Tampoco parece hoy que la hegemonía que esa arquitectura moderna quiso, y en parte obtuvo, haya sido nuestra mejor suerte.

Se descontinuaron abruptamente las

reflexiones sobre constantes, tipologías y caracteres definidores de la arquitectura en el Perú, de sus regiones y ámbitos culturales, lo que los protagonistas más lúcidos del neocolonial comenzaban a convertir en una teoría autónoma y coherente. El maridaje o cuando menos concubinato de ambas teorías habría sido deseable. Casi no ocurrió, por una aparente inconciliabilidad. Sin ese nutrimento ambas tendencias se acentuaron haciendo moral del equívoco. Hoy el indicador por excelencia de la arquitectura masiva de los barrios nuevos de Lima y otras ciudades peruanas revela, caricaturizados, ambos extremos: o casas siderales, con connotaciones de televisor, de avión o de cohete; o tristes y escuálidas andalucías, de pocas tejas y macetas. Y, como mejor indicador de su vaciedad, una frecuente simultaneidad de ambos mitos: el pasado no habido y el futuro que no va a haber.

Ante una situación así se produjo el neocolonial; quizá por ello interesa estudiarlo y hacer de él una relectura. Ella revelaría, creo, aportaciones interesantes para responder las interrogantes de fondo de toda arquitectura.

HECTOR VELARDE: OBRA, TEORÍA E IRONÍAS DE LOS AÑOS 30 Y 40

"El otro día me encontré con Bramante... le reconocí por el retratito del Petit Larousse... (el encuentro ocurre en la Plaza de San Pedro de Lima)..."

—¿Y, qué le parece?

—Es hermosa, hay algo de mi ritmo en ella, pero ¿por qué la han pintado?

—Es que no toda es de piedra, señor.

—Si San Pedro no es toda de piedra, ¿de qué es lo demás?

—Pintado.

(H. V., *Bramante ha estado en Lima*, 1937)

Para Héctor Velarde la ironía es una herramienta de la teoría. Cuando debe hablar

de Lima, ello se acentúa: la ironía se vuelve el complemento necesario, el contrapeso de cualquier afirmación categórica, el instrumento de relativización de cualquier aserto, la puesta en duda inmediata que debe seguir toda aseveración, paradójicamente, para validarla.

En un mundo de arquitecturas pintadas, de decorados de teatro —ya trataremos de ver por qué ello es así— las cosas y las ideas tienen un comercio imprevisible, son fluidos, tienen valores perecibles, no son; simulan. Pero esto que sublevaría a cualquier conceptualizador, y que para el grueso de ellos es un vicio, Velarde ha llegado a verlo como virtud; o, cuando menos, como un rasgo que es vano querer cambiar y que trasunta hondas razones culturales.

Actor de este teatro, arquitecto de sus propias escenografías —algunas cuantas para alojar diálogos en que cree; otras no— Velarde puede servirnos, si cuidadosamente entretretemos en la densa trama de su obra arquitectónica e ideológica, para entender la historia reciente de las formas de esta ciudad, sus expectativas, sus estéticas sucedáneas, sus valores de turno. Y, si creyéramos, como él, en signo positivo en ello, reconoceremos así sus permanencias, sus singularidades, su originalidad, su peculiar validez. Haciendo esta indagación recorreremos un período, el central, de la obra de este arquitecto cuya importancia nadie niega pero casi nadie conoce¹.

Fue volteando ya sus treinta años, en 1928, que Velarde llega al Perú, país que hasta entonces no había sido suyo. Su infancia había transcurrido más que en Lima, en Petrópolis, Brasil, donde su padre era diplomático. Por aquella época sus desplazamientos a Lima fueron pocos y eventuales. Ya algo mayor, el ajenamiento fue más sostenido y distante. Hace la secundaria en Lausanne, Suiza. Vive allí los años de la primera guerra, hasta 1917 cuando debe mudarse e ir a París. Había previsto postular a la Escuela Politécnica de Zurich, a la vez que llevaba cursos introductorios para ingresar a una formación de Bellas Artes. Trasladado a París, de-

be cambiar de planes. Postula y es aceptado por concurso a la "Ecole Speciale des Travaux Publics du Batiment et de l' Industrie"². En tres años obtiene el Diploma de Ingeniero Arquitecto. No satisfecho con el contenido predominantemente técnico de su formación, se inscribe en 1920 en la "Ecole des Beaux Arts". Está allí durante un año.

Al concluir su formación en 1921, Velarde se inició profesionalmente en Buenos Aires, donde su familia vivía entonces y donde se asoció con un compañero de estudios de Lausanne. Diversifica sus experiencias profesionales, incluyendo trabajos para una firma inglesa con sede en esa y otras capitales (Santiago, New York, Bruselas, Londres, París). Ciertos trabajos y publicaciones le valen un nombramiento diplomático como Adjunto Civil, y después como primer Secretario.

En 1924 pasa un mes en Lima. De aquí va a Washington, donde desarrolla sucesivas actividades profesionales y toma contacto en congresos de urbanismo con arquitectos de diversos países³. Se casa en 1927 y el año siguiente es el de su vuelta al Perú.

Importante en su dedicación de trabajo va a ser la enseñanza universitaria. Hasta avanzados los años 40, Velarde asume los cursos de *Historia del Arte* en la Escuela de Bellas Artes, de *Geometría Descriptiva*, *Estereotomía*, *Trazo de Sombras e Historia de la Arquitectura*, en la Escuela de Ingenieros; de *Geometría Descriptiva* y *Dibujo Técnico* en la Universidad Católica y de *Nociones y Elementos de Arquitectura* en la Escuela Militar de Chorrillos.

Paralelamente, activa sus publicaciones de artículos periodísticos, en *El Comercio*, *La Prensa*, *La Crónica*, *Ciudad y Campo*, y revistas técnicas; contribuyendo también con regular periodicidad a revistas argentinas y mexicanas. Estos artículos son recogidos en libros; buena parte de ellos tocando de uno u otro modo temas arquitectónicos.

La actividad periodística y de ensayista breve, por vía del humor o del comentario diletante y rico, Velarde la había venido practicando desde muy temprano. Inclusi-

vo en sus inicios ejerció géneros que luego abandonaría: el de una poesía pasajera y de observaciones (escrita en francés, como era natural para alguien con ese idioma como el más frecuente), y el del relato extenso. En esto último Velarde interrumpió una vertiente que quizá habría sido fértil: Kikiff era todo un personaje, todo un conjunto de dudas, ilusiones y absurdos. Lo abandonó para reemplazarlo por presencias instantáneas. A partir de su vuelta, quizá debido entre otras cosas al mismo reparto de su tiempo, Velarde optaría por el que iba a ser su género definitivo: el texto corto. Allí atraería, evocaría o formularía reflexiones simbolizantes, teñidas de referencias, cuyo tono podía ir desde la irreverencia hasta la moraleja, desde el juego hasta la seriedad. El texto corto para Velarde era a su modo, y sofisticadamente, un sistema sostenido de confesiones. Sus humores personales, sus interrogantes y esbozos de opinión sobre los más diversos temas, aparecen encarnados en personajes y situaciones. Los caricaturescos protagonistas de ciertas obsesiones son con frecuencia segundos yos de su autor; a ellos les encarga encarnar ideas que no sabe bien si asumir. El movedido mundo de esos relatos prefigura y proyecta el del dueño de esas vidas breves.

Porque si Velarde humorista es librepensador, Velarde teórico y arquitecto es circunspecto, esmerado y cauto; jamás se atrevería a lo que se atreven sus personajes. Y sin embargo, de cuando en cuando, pega saltos cualitativos inexplicables adentro de esa personalidad, y abre sus actitudes. Es que en esos casos, el terreno ha sido sembrado ya en pequeñas pero condensadas farsas. Y ellas hacen surgir la personalidad real del autor, nada solemne y sí lúcida y atenta.

Observador de formas, aquellas que le dicen más, que más contienen, son las arquitectónicas. Se dedicará sostenidamente a entrelazar en ellas e irá descubriendo que si la multiplicidad de variantes y lenguajes de Lima es su rasgo más frecuente, hay también cierto cuerpo común, cierto carácter específico de esta arquitectura. Sus alusiones a la

historia serán duales; por un lado, es un entusiasta de ella, y un entendido: recurrirá a comparaciones, evocará períodos y hechos singulares como constante correlato de sus observaciones, aun cuando sean sobre arquitectura actual. No se dejará embarcar en la argumentación modernista de corte autárquico. Pero simultáneamente sostendrá con la arquitectura moderna una relación de franca simpatía y, a su modo, de fundamental coincidencia.

El papel introductor y divulgador de Velarde no es quizá suficientemente conocido. Desde su llegada aportará información sobre arquitectura moderna, que entonces debía ser íntegramente ignorada. En un artículo de febrero de 1928⁴, reseñando un texto del arquitecto francés Paul Gros, Velarde expone diversos proyectos racionalistas. Aunque la selección sea mediante un intermediario (el autor del libro comentado), la consciencia sobre el nuevo estilo debía existir bien asentada en Velarde si atendemos a la calidad de los proyectos ilustrados (de Hilberseimer, Bourgeois, Mallet Stevens, Figini, etc.). Un año más tarde, Velarde hace, en otro artículo, un curioso ejercicio: explica la arquitectura clásica en términos de arquitectura moderna: funcionalistas y racionales⁵. La arquitectura del pasado, dice Velarde, respondía a otras condiciones, a otra funcionalidad y a materiales diferente, que eran razones tan tangibles como las actuales.

Si Velarde hubiera sido un académico no habría podido seguir un hilo de raciocinio de este corte: para aquellos el modernismo era incompatible con el pensamiento clásico, violentaba sus principios y era intrínsecamente antiarquitectónico. A Velarde, Le Corbusier le recuerda a Grecia. Esta diferencia es fundamental: como es sabido, la formación de los arquitectos, desde fines del XIX hasta bien avanzados los años treinta de este siglo, se dividió en dos vertientes. A un lado, los arquitectos cuyo eclecticismismo historicista los volvía, en los contextos más diversos y contradictorios, en fieles cumplidores de los tratados de los órdenes. Al otro lado, los cons-

tructores y diseñadores motivados por la revolución industrial, atentos al cambio fundamental de sistemas de formas que ella había conllevado, y por ello cada vez más lejos del historicismo por su carácter trabante y obcecado. Lo primero era alojado por la tradición de formación al interior de las Bellas Artes; lo segundo, por las formaciones técnicas. Esta dicotomía se dió notoriamente en Francia y particularmente en París, allí mismo donde Velarde adquirió su formación.

La escuela técnica en donde estudió Velarde debió recurrir al historicismo como quien va a una utilería: los estilos eran modos de aprender a construir; pero lo central no eran ellos, sino esto último. Una formación así no hacía, presumiblemente, cuestión de estado por la cuestión estilística; para ella esto último no tenía caracteres de imperativo moral. Por otro lado, educaba en una disciplina sin hacer incursionar debidamente en el debate interior a ella. En resumen, si ni por formación ni por inquietudes (sus estudios voluntarios en Bellas Artes lo revelan) Velarde puede considerarse un personaje independiente de la formación de fuerte sello historicista de su época, esa formación en su caso no tuvo el valor de un sello ideológico.

El problema estilístico no es, pues, axial en la preocupación de Velarde. Le interesa tanto o más lo constructivo: el hecho de que los materiales empiecen a ser otros, y entre ellos uno muy particular: el concreto armado. En los dos artículos que hemos mencionado el hilo seguido está guiado ante todo por este factor. Para Velarde la arquitectura moderna antes que ser evento ideológico son las formas del concreto armado.

Esta entrada pragmática y desprejuiciada al problema lo conduce a una lúcida reflexión: qué hacemos aquí inspirándonos en las formas de ese material cuando construimos con otros:

"... el actual espíritu arquitectónico consiste en la expresión clara y geométrica del fondo estructural, en la franqueza nítida del cálculo..."

"... el progreso de nuestra arquitectura su-

*ponía la supresión del adobe o la utilización de él construyendo con verdad, con criterio, es decir, haciendo con la tierra arquitectura del tierra..."*⁶

Las observaciones sobre el adobe como foco de contradicciones, como gestor de inconsecuencia, como agente de formas, son recurrentes en su obra y una aguda aportación para entender los patrones arquitectónicos limeños. Entonces esas observaciones tenían plena vigencia: en una ciudad rodeada de campo y con formas de producción y actividad económica sólo semi-urbanas, la construcción era artesanal; y el material más común, la tierra.

Hagamos aquí una primera recapitulación. Velarde no tenía, por formación, ni obsesiones de historicismo, ni anticuerpos al funcionalismo. En la confrontación abierta entre ellos se situaba al medio, con un pie en cada juego de razones.

Imaginemos el dilema de Velarde, llegado a Lima⁷. Dos factores incidían entonces a provocar un cambio fundamental en la arquitectura de la ciudad: a partir del primer industrialismo nacional había, en crecimiento, un nuevo sector social solvente, ansioso de símbolos. Con ello, había una expansión de la ciudad fuera de sus tradicionales límites. Esto último permite un dato formal muy importante: ya no se construía (o mucho menos) entre medianeras, como parte de una calle continua. Esto tampoco habría entusiasmado a ese sector de propietarios que quería tener poco que ver con el pasado, con la Lima de centro, que abandonarían.

Preferían micromundos donde implantasen sus propias referencias culturales, donde gobernasen sobre sus recuerdos y sus proyecciones. Es entonces que aparece el tema arquitectónico del *chalet*. Con él se reemplazaron los patrones hispánicos y europeos de urbanización en ciudad por los norteamericanos de urbanización en suburbio. Ello, en vivienda; los edificios representativos y de actividad económica siguieron en el centro, pues era el único lugar de la ciudad que permitía la trama de intercambios requerida. Con la

intensificación de ésta aparecería predominantemente también, el alza del valor del suelo urbano. Gradualmente, se transformaría ese centro para nuevos usos y usuarios. Su protagonista principal fue el automóvil.

Habiendo actividad constructiva y expansión urbana se carecía de cuadros profesionales. Lima se había venido haciendo con maestros de obras y a partir de ciertos tipos arquitectónicos decantados y recurrentes. Ello no servía para la nueva temática: ni para el chalet, ni para el edificio de varios pisos. Pero pese a ello se retenía el hábito del constructor improvisado. Se suplía las dificultades con modelos arquitectónicos íntegramente importados, en juegos de láminas. Ellos solían conllevar, como ha observado Velarde tantas veces, climas diferentes a éste, y entonces sus edificios eran rehechos o remaquillados:

*"En pleno sol y en pampa seca se erguía melancólica la forma de un "bungalow" descendido de las montañas de Escocia. Sus muros de piedra, espesos y reforzados por grandes chimeneas contra los ataques del frío, Batilana y Papucci (los constructores en el cuento) los habían hecho de caña y barro porque en Lima hay temblores"*⁸.

Por otro lado, en el ámbito ideológico la forja de un concepto de nación, de una identidad colectiva, era entonces una cuestión latente. Velarde, perteneciendo por edad, no había participado en la generación de los veinte cuyo centro, quizás, había sido esa interrogante. Por otro lado, esa generación, tan múltiple, no tenía artistas visuales ni arquitectos. Nuestra persistente constitución literaria establecía ese vacío y las interrogantes casi no habían sido planteadas. Se estaba detrás respecto a otras actividades intelectuales en cuanto a las imágenes de uso. Si el poder económico, de deleznable proclividades en lo cultural, no sabía qué imágenes quería, tampoco lo sabían quienes debían fabricarlas.

Valga esa generalización; pero singularicemos mejor. En ese período, algunos pocos arquitectos establecían los hitos de apoyo de la disciplina aquí. Y hoy en retrospectiva se tiene con ellos una deuda de reconocimien-

to e información que recién algunos esfuerzos individuales van corrigiendo⁹. Rafael Marquina, peruano, formado en Estados Unidos, fue el primero en articular con coherencia un lenguaje. Con él coincidieron históricamente Ricardo de Jaxa Malachowsky, polaco de origen y graduado en Bellas Artes de París, y Claude Sahud, decorador francés. Y, proyectándose desde una práctica de impecable escultor y dibujante académico, el español Manuel Piqueras Cotoí. Esta reunión de forasteros, de migrantes, sería responsable en su primera formulación, de la arquitectura peruanista que más tarde llamarían neocolonial o neoperuana y que cubriría dos décadas dando inicio a nuestra arquitectura contemporánea.

Velarde llega a tiempo para contribuir significativamente a ese proceso. A su llegada el ámbito de referencias y de fuentes iconográficas no era escaso. Era en realidad el momento cuando las tentativas iniciales de constitución de un estilo se cohesionaban. Muy pronto, en 1929 en Sevilla, se realizó una exposición de los países hispanoamericanos. Salvo el pabellón mexicano, reveladoramente, todos los otros países nos uníamos para rendir tributo a nuestra madre patria, agasajándola con el estilo arquitectónico. El neocolonial quedaba fundado. Era el período de la dictadura de Primo de Rivera, de quien el rey, su sumiso mandatario, decía jovialmente: "Mi Mussolini": La anécdota no viene aquí gratuitamente: ello tenía, obviamente, traducción arquitectónica. Paralelamente a la reivindicación de lo nacional que condujo en Italia a un estilo apoyado en recuerdos de la Roma Imperial, España ensayaba su propia suerte¹⁰.

Aunque, en ese marco, el episodio arquitectónico de la representación peruana tiene interés y rasgos específicos. Se encargó a Manuel Piqueras, quien enseñaba en la Escuela de Bellas Artes. Piqueras hizo en este proyecto un aventurado ensayo de mestizaje arquitectónico. Sobre un edificio español en tipo desarrolló en su ornamentación y moldura una iconografía precolombina. La densidad obtenida reforzaba analogías con estilos

específicamente españoles, como el plateresco. Se abría así, al interior del neocolonial, el período de un estilo que en cierta medida le era antinómico, ya que revivía el ente contrario a la colonia, la cultura que ella había dismantelado. Pero tanto la ocasión como el manejo estilístico revelaban una voluntad de conciliación histórica, de reunión y coexistencia en el recuerdo, y querían trasuntar el supuesto lugar de llegada de ambas culturas, el mestizaje^{11, 12}.

Vemos ya, retomando nuestro hilo, que el ambiente de ideas y figuraciones no era neutro. Velarde acudía, como hemos indicado, provisto de un entrenamiento europeo. Si había equivalencias en él a estas categorías, la naturaleza de la discusión no era la misma. No obstante, se hace partícipe. Sus artículos de los primeros años treinta consiguen cubrir la diversidad posible de opciones y referencias. Son sobre arquitectura norteamericana, sobre modernismo, sobre arquitectura clásica, sobre episodios reveladores de una u otra, sobre materiales de construcción y, progresivamente, sobre arquitectura peruana:

- 1928: "Nuestros Estilos"
- 1930: "Nuestros Estilos Arquitectónicos"
- 1931: "El Arquitecto entre Nosotros"
"Barro, Palos, Piedras y Nosotros"
- 1932: "Lima y la Arquitectura Moderna"
- 1934: "La Arquitectura en el Perú"
"Nuevos Edificios construidos en Lima"
- 1935: "La Arquitectura Moderna en Lima"
"Apuntes sobre la Arquitectura en Lima y el resto del Perú"
"La Historia de Lima dentro de dos mil quinientos años"
"La Plaza de Armas, Pizarro y las Palmeras"
"Las Iglesias de Lima"¹³

etc.

Ya para entonces Velarde tiene comprensión y tesis propias sobre lo peruano en arquitectura. A diferencia de otras posiciones como la de Piqueras, por ejemplo, Velarde no hará citas explícitas, no recreará episodios arquitectónicos ni se valdrá de iconografía tal

cual ella aparecía, ya fuera hispánica o prehispánica. Hará otro, y más fundamental, ensayo. Querrá deducir ciertas leyes de la forma, cierta impregnación de ésta por el medio, ciertas constantes. Quizá, aparte de su indudable intuición, ayudó a Velarde para ello el que no fuera un historiador riguroso sino especulativo.

En el Perú de los treinta, en lo plástico, ocurrió algo análogo a lo que había ocurrido en el diecinueve europeo. Aquí se descubría, se desenterraba, una cultura que se había sido; en Europa, mediante las ciencias de la antropología y la arqueología, se hacía lo mismo con lo que habían sido o eran aún otras culturas. Ocurría la confrontación de mundos íntegramente alternativos, de correlatos culturales, de diferencias y similitudes. Hubo catalogadores e intérpretes; entre nosotros predominaron los primeros. Velarde no es de ellos. Sus lecturas del hecho histórico son a la captura de significados que manejar, de comparaciones que hacer, de analogías que abrir. No hay acuciosidad sino revelaciones, su ámbito es el de lo subjetivable. Veamos por ejemplo lo que dice en 1933 sobre los bloques de piedra de Sacsayhuamán.

*"... aquí la tendencia es a presentarlos más bien cuadrados, con la particularidad única de ligarlos, amarrándolos, no por el procedimiento de junturas entrelazadas que pierde su objeto en este caso excepcional por el peso y volumen de semejantes moles, sino por penetraciones de ángulo de un bloque a otro, de manera que el conjunto adquiere la unidad de una montaña hecha no por el hombre, sino por la naturaleza misma. Esas piedras acentúan con mayor violencia su aspecto de belleza sobrehumana por el bombeado de sus superficies lisas. las junturas resultan así entrantes y los bloques dan la impresión de que se hubiesen hinchado, curvado, por el peso..."*¹⁴

Conviene dar a estas alturas un dato curioso: Velarde no fue nunca al Cuzco. Una prescripción médica sobre el mal de altura cumplida a rejatable explica este hecho extraño. Y pese a ello, desde su gabinete Velarde

ha hecho ricas lecturas de muchas más ruinas preincas e incas a las que tampoco fue, de sus canterías, de sus detalles constructivos, de sus idiomas formales, de sus poéticas arquitectónicas. Su imaginación y su oficio de constructor le sirvieron para tridimensionar aquella información que venía bajo la forma convencional del plano y la fotografía. ¿Cómo habría sido la arquitectura de Velarde sin esa ausencia? Esta nos explica en parte el acento hispanizante o genéricamente europeo que prevalece en sus figuraciones, y que las evocaciones a la arquitectura peruana prehispánica sean así de tácitas y silentes.

En esa inteligencia del problema formal, Velarde hizo lecturas intencionadas a través de la obra histórica. Sobre los templos de la colonia, por ejemplo, dice:

*"... en la centro, en la región del Cuzco toman la robustez de los templos del sol; en la costa, al sur, se visten con la ropa bordada de los ceramistas del Nasca... esa arquitectura importada es ya nuestra..."*¹⁵

Sobre Arequipa también ha abundado Velarde destacando la existencia de una cultura arquitectónica original, así fuera hecha de prestaciones, mediante su transformación y redefinición¹⁶.

La proposición central es que cuando hay éstas en dimensión suficiente, la cultura matriz ya no tiene hegemonía, que hay ya otra cultura. Consiguientemente, otra arquitectura; aunque Velarde no hace esta averiguación por deducción, sino por inducción, desde sus observaciones.

La posición ideológica del Velarde de los años treinta estaba constituida. Desde 1934 tiene edificios originales e importantes. En ese año proyecta dos que quizás sean las primeras obras modernas peruanas. Su proceso es, según ello, hacia un estilo con referencias figurativas; hacia un credo formal, específico, después de haberse ejercitado en otros sistemas de formas, incluido el "moderno". Del 35 al 45, quizá hasta el 50, su arquitectura adquiere nombre propio.

Estaba hecha de una suma de inspiraciones, de evocaciones, de objetos de re-

cuerdo. Hay en ella una tendencia a la volumetría agregativa, descompuesta en varias masas geométricas, que hace pensar en las composiciones casuales de la arquitectura vernacular mediterránea. De ésta hay también temas de detalle y anécdota. Pero sus masas connotan adobe, material blando. El arreglo sigue algunas leyes, pero éstas no son para la integridad sino parciales: breves simetrías que se suman asimétricamente. Así hay, a la vez, la corrección de una arquitectura rigurosa pero la apariencia de una espontánea. La arquitectura preinca de la costa es quizá una referencia importante. Más aún, la colonial y decimonónica arequipeña, con sus versiones propias de la andaluza, de la castellana. Evita la monumentalidad o la mediatiza; sin embargo, no rompe tajantemente con ella; más bien le es un punto de partida recurrente. No hay episodios decorativos con importancia escultórica: están sometidos a la arquitectura del conjunto. No hay casi atrevimiento, a veces con riesgo de convencionalidad; pero sí hay serenidad, sentido común, cuidado. Arquitectura que apacigua y aquieta, que no patentiza sino diluye las contradicciones, hace pensar en esa honrada definición que hacía de su arte Henri Matisse:

*"Mi sueño es un arte lleno de equilibrio, de pureza, de reposo, sin temas inquietantes y que reclaman la atención; un arte que traiga alivio al trabajador intelectual, tanto como al artista, que sea para él un calmante espiritual, que acaricie suavemente su alma y la tranquilice después de las fatigas del día y de las inquietudes de su trabajo"*¹⁷.

Pero antes, después y durante la ejecución de ésta, su arquitectura central, Velarde estará dispuesto siempre a hacer otras: aquellas que le comisionen, y asumirá en estos casos el papel escueto de ejecutor. Si los estilos son ideologías, Velarde estaba dispuesto a servir de estructurador para ellas, propias o ajenas.

Empezamos diciendo que para Velarde la ironía es el correlato necesario de la teoría. Hasta aquí hemos seguido el curso de sus convicciones: la misma importancia tie-

nen sus incredulidades.

La casa *Minimax* es un episodio interesante de ellas. En 1932, en el primer concurso de vivienda económica, Velarde (asociado con Dammert) presenta entre sus tipos unifamiliar y multifamiliar, cuatro modelos de las primeras que merecen comentario. En todos, la casa es la misma: no cambian ni las plantas, ni las volumetrías generales de las elevaciones. Y sin embargo, con tan sólo decidir qué sistema de tratamiento simbólico darle, qué silueta y qué dispositivos formales, el código significativo puede cambiar del todo: se puede obtener una casa *Peruana*, *Argelina*, *Egipcia* o *Española*. Si forzamos un poco las cosas, una casa de Velarde del año siguiente, que llevaba por nombre, para su promoción, el de *Casa Moderna*, podría ser incorporada a la serie.

Velarde ha defendido la verdad de la arquitectura limeña, aun cuando ésta miente:

"En el templo de San Francisco... claro que el ladrillo imita a la piedra, pero la imita sin mentir, no como si aparentara piedra, porque ese enorme almohodillado a esa altura, si fuese realmente de bloques de calcáreo o granito, sería monstruoso, absurdo, falso; la imita simple y llanamente como ladrillo que es, con su blandura para moderarlo, empastarlo de cal y pintarlo con un color que nada tiene que ver con la piedra..."

*"... en Lima no hubo el menor inconveniente de hacer de madera todos los elementos que debían ser de piedra... la madera aparecía no solamente tal como era sino que la pintaban de caoba, nogal, cedro. Se entra de la calle a una de esas casas republicanas como si se entrara por la puerta de un gran ropero..."*¹⁸

Quizá puede decirse que aquí él hace lo mismo: miente con verdad. En poder ser egipcio, peruano o argelino, a discreción y sin consecuencias, hay una sabia verdad. Con este proyecto, quizás, se inició la segunda y paralela tradición en la obra de Velarde, aquella que no diseñaba él tanto como el medio. Desde el norteamericanizante presidente Leguía que

quería una mezquita, hasta las familias con apellido inglés, o con abuelo normando, o con recuerdos vascos, o con aficiones italianas, que querían patentizar en sus espacios de vida.

Pero recomiendo, no obstante, una relectura de esos proyectos. Aparte de la envidiable profesionalidad, del manejo hábil de la construcción, de la corrección, Velarde nos hace reflexionar, diseñando esos temas, acerca de cuánto la arquitectura es un acto volitivo, de si la evocación no es un elemento constitutivo de la expectativa, de si la arquitectura racionalista no ha simplificado más allá de la cuenta la cuestión de los contenidos culturales de la arquitectura, y si no ha desarrollado un sentido masoquista del rigor, limitante y empobrecedor al fin de cuentas.

Velarde fue capaz, y temprano para nuestra historia arquitectónica, de formular muy coherentemente definiciones de la arquitectura moderna:

“Es función escueta e ideal platónico. Su fondo, su plano, lo impone un hecho brutal: la vida orgánica, moderna, metódica, rápida y económica. Su forma no tiene otro objeto que expresar esa vida con la sinceridad de una igualdad matemática. La forma es una simple consecuencia. La belleza arquitectónica está toda en la perfección de esa conse-

*cuencia...”*¹⁹

Comprobó, muy pronto también, que esas definiciones tenían poca vigencia aquí:

“Si a esta indeterminación ante la evidencia de la arquitectura actual, agregamos que en nuestra resignada Lima no tenemos ninguna imperiosidad en la vida moderna que plasme casas categóricas de novedad y, menos aún, barrios... nos damos cuenta de lo siguiente:

*1/ de por qué existe en nuestro medio tanta vaguedad al definir el nuevo estilo arquitectónico. Lo llamamos: estilo cubo, estilo plancha, estilo perpendicular, estilo americano, estilo alemán, estilo modernista, estilo almacén, estilo cajón...”*²⁰

*2/ de por qué la arquitectura moderna entre nosotros adquiere caracteres que tienden a atenuar su escuetismo de todas maneras...”*²¹

En ese marco referencial se explica el pragmatismo, a veces conservador, de Velarde. Lucidez, olfato sobre la naturaleza del medio, convicciones de fondo, no de forma, manejo de la historia como referencia de diseño, conocimiento del oficio, están detrás explicando sus aportaciones a la arquitectura con propósito y sin él construida en el Perú contemporáneo.

NOTAS

1

1/ Penguin Books, 1960, Londres.

2/ Penguin Books, 1968, Londres.

3/ HITCHCOCK H. R., *The International Style Twenty Years After*, Architectural Record, Agosto, 1951.

4/ Ver texto íntegro en *Tramma* N° 2, revista de temas arquitectónicos publicada recientemente (Lima, 1978).

5/ RODRIGUEZ COBOS, Luis, *El Neocolonial en Lima*, *Tramma* N° 2, Lima, 1978.

6/ GARCIA BRYCE, José, *Ciento cincuenta años de Arquitectura Peruana*, Conferencia en la Universidad de San Marcos, noviembre de 1961. Reproducida en el *Boletín* N° 11 de la Sociedad de Arquitectos del Perú, 1961-1962.

tectos del Perú, 1961-1962.

7/ Obra citada. El subrayado es nuestro.

8/ Obra citada.

2

1/ Un documento fundamental ha sido producido recientemente a este respecto: la tesis de Manuel Cuadra Kochansky para optar el grado de Bachiller en el Programa Académico de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, 1976.

Sin ese apoyo, este trabajo no sería posible, ya que Cuadra ha conseguido un riguroso catálogo integral de arquitectura y escritos de Velarde. De este texto se ha obtenido el grueso de información específica manejado aquí.

2/ En CUADRA, obra citada, se documenta los cur-

sos seguidos por Velarde en esta escuela.

3/ Incluyeron a Mumford, Stein, Unwin, Howard y Saarinen. No obstante ello, Velarde no sostuvo un interés activo por el planteamiento urbano. En cambio sí ha mantenido correspondencia con arquitectos e historiadores, tales como Gropius y Argan.

4/ H. V., *La Arquitectura y el Cemento Armado*, Ciudad y Campo 1928.

5/ H. V., *El Modernismo en Arquitectura*, El Comercio, 27/10/1929.

6/ H. V., Conferencia comentada en *El Comercio*, 1/10/1931.

7/ Ver a este respecto CUADRA, obra citada, para una revisión panorámica.

8/ H. V., *Lima y la Arquitectura Moderna*, 1932.

9/ En este sentido, en *Arquitectura de la UNI*, en torno al Seminario de Historia de la Arquitectura se han elaborado sucesivas tesis de interés.

10/ La referencia a la España de los años veinte está rara vez hecha en los estudios del oncenio de Leguía. Parece un vacío de poca importancia, si se observan las analogías y el peso de lo español en lo latinoamericano por historiadores entonces.

11/ Por entonces y a lo largo de los años 30 son varias más que las citadas aquí las alternativas estilísticas en boga. La intercambiabilidad entre español e indio parece sorprender más hoy que entonces, cuando ambos debían ser vistos como opciones nacionales ante el eclecticismo. Conviene pensar al respecto, el efecto que la pintura (y

literatura) indigenista tenía entonces. Sobre esto último, ver Mariátegui, Sánchez, *La Polémica del Indigenismo*, Lima, 1975.

12/ Macera ha objetado la categoría de mestizo como ente con validez cultural para el período de la colonia, de un modo relevante a esta discusión. Ver *Apuntes 4*.

13/ CUADRA, obra citada.

14/ H. V., *La Arquitectura en el Perú*, revista del CACYA, Buenos Aires, 1933.

15/ H. V., *Arquitectura y Nacionalismo*, *La Crónica* 18/1/1935.

16/ Ver MACERA, obra citada. La discusión sobre el arte mural cusqueño, interesantemente opuesto a la cultural oficial, sienta categorías y observaciones sumamente valiosas para una teoría de formas culturales del tipo descrito.

Entre ambos autores habría, en ese respecto, coincidencia.

17/ MATISSE Henri, *Apuntes de un Pintor*, París, 1908.

18/ H. V., *Verdades Limeñas*, recogido en *Vuelo* entre Cornisas, Lima, 1960.

19/ H. V., *La Arquitectura Moderna en Lima*, *El Comercio* 18/1/1935.

20/ El arquitecto Luis Miró Quesada G., en un artículo de la época da otros nombres más: *casas buque*, *casas radio*, *casas pomo de olor* y *casas rascacielos* (Miró Quesada, *Arquitectura Viviente*, *El Comercio* 3/4/1938).

21/ H. V., *La Arquitectura Moderna en Lima*, *El Comercio* 18/1/1935.

ILUSTRACIONES

1/ **Primer diseño que se conoce de Velarde.** Asociado con el Ing. argentino Emilio Lorentz, presentaron este proyecto de un Hospital a un concurso de la Sociedad Española de Beneficencia, en 1922. Compartió el primer puesto.

2/ **Casa "Minimax"**, propuesta de Héctor Velarde, en sociedad con el Arq. Alfredo Dammert, al concurso de Casa Mínima convocado por el Rotary Club en 1932. La propuesta constaba de varios proyectos independientes: unifamiliares y multifamiliares. Velarde y Dammert se repartieron el desarrollo de los mismos. Este conjunto fue obra de H.V.

3/ **Casa Augusto B. Leguía**, Av. Salaverry, Jesús María. Hacia 1930. H.V. tomó ya el caso construido a partir de diseños de Claude Sahut. Debí simplificarla y reducir los costos de los acabados, al caer su destinatario.

4/ **Probablemente, la primera casa propiamente**

te moderna del Perú. Edificada en 1934, H.V. ha olvidado para quién y ya no existe. El purismo del lenguaje geométrico, la limpieza y escuetez formal, la inexistencia de ornamento o referencia historicista, permiten recordar la más preciada de las definiciones poéticas de la modernidad arquitectónica:

"L'Architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assembles sous la lumière".

("La Arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de volúmenes dispuestos bajo la luz").

(LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, 1922).

5/ **Casa C. Paz Soldán de Ego Aguirre**, San Miguel, 1934. Las rayas horizontales, connotando el "Buque", recuerdan cornisas. El arreglo de la casa, según simetrías parciales, también resta agresividad a su básico modernismo. La

fórmula de compromiso no quita, sin embargo, interés a esta casa, sumamente avanzada para su tiempo.

6 y 7/ Baños de Miraflores, 1934. Notable calidad de la este edificio, seguramente el mejor del estilo "Buque" en el país. El concreto armado está reconocido y tratado como el material de construcción; el apoyo sobre pilotes es con notable eficacia formal. Viguería, barandaje, voladizos, culminaciones, etc., hablan todos un mismo lenguaje contundente que monumentaliza el edificio público. La magnificencia y elegancia obtenidas no son comunes en edificios tan explícitamente modernos.

Esos baños fueron destruidos por el Circuito de Playas hace pocos años.

8/ Casa Alberto Ulloa, Malecón San Martín, La Punta, 1937. Incorporada localmente al apelativo genérico de "Buque", en realidad hay mucho más que eso. Hay una gran conciencia de los procesos formales contemporáneos. Se dan temas y formas del Constructivismo, del Neo Plasticismo y del Purismo, admirablemente puestas en acuerdo. Recuerda la conocida Casa Schroeder de Rietveld y aquella vertiente que Banham llama "Elementarista".

9/ Casino de Ancón, Ancón, 1941-1942. Hizo varios proyectos, todos a partir del escalonamiento como respuesta paisajista a la continuidad de la playa. El compromiso urbanístico está ejemplarmente cumplido. Como los Baños, el Casino es una excelente respuesta al tema de arquitectura de litoral. Estilísticamente, consigue nuevamente una simultaneidad de modernidad y clasicismo.

10/ Edificio Bifamiliar, Quilca 185, Lima, 1942. Riqueza del juego de estrías horizontales y verticales: argumentos formales del clasicismo ganados para una ejecución coherentemente moderna.

11/ Casa en Lima, 1945 a 1950, aproximadamente. Recuerda a los primeros maestros de la arquitectura moderna, Loos y Perret, principalmente. Este ejemplo y el anterior se valen de un tratamiento que pudiéramos llamar de "cuerpos" sucesivos; sistema compositivo propio del Barroco, por ejemplo en campanarios. Cada "cuerpo" es perfectamente funcional y moderno y, sin embargo, la sabiduría de su asociación otorga a los edificios una historicidad que no aparece provenir de nada tangible.

12/ Mercado de Miraflores. 1928. Anteproyecto presentado por H.V. al Municipio de Miraflores. Temprano ensayo en la línea de un "Neo-Peruano", a partir del tema ofrecido por el aporticado de concreto.

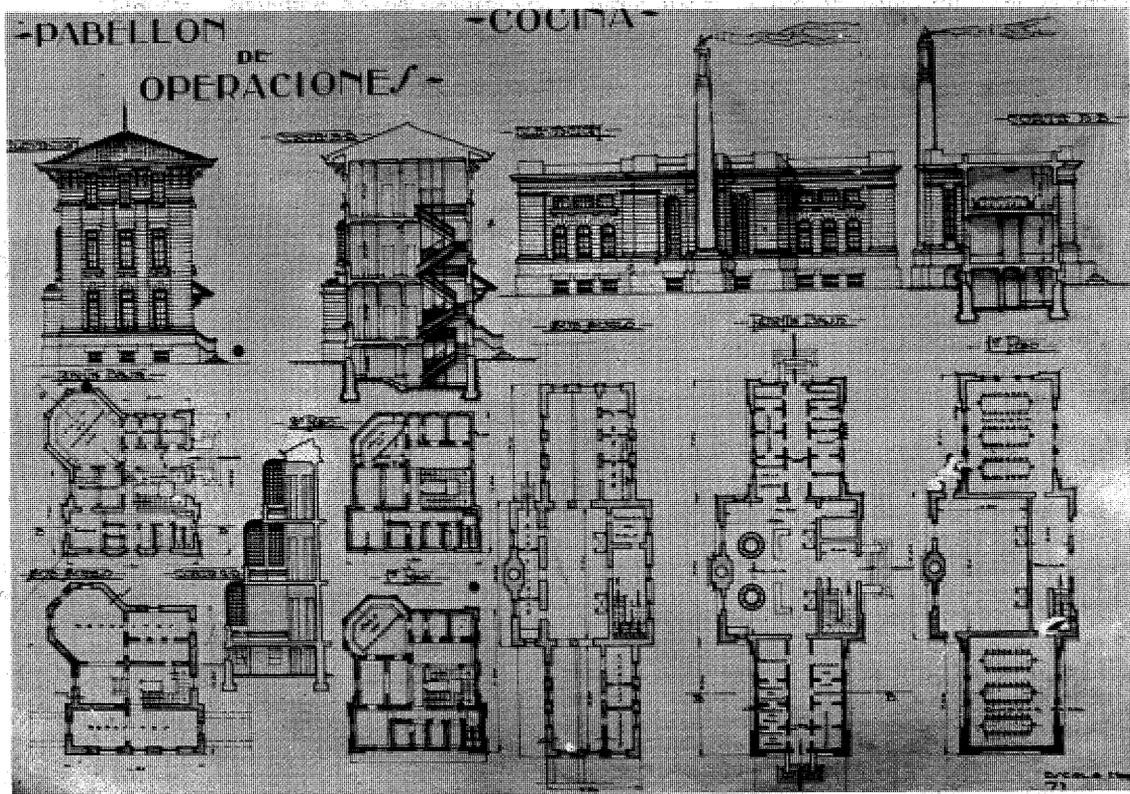
13/ Museo de Antropología, 1935 a 1940, aproximadamente. H.V. reconoce para este edificio influencia de Piqueras. El "mestizaje" de la solución es explícito: afuera, arquitectura tiahuanacoide connotando barro; adentro, arquerías.

14 y 15/ Edificio Reiser y Curioni, Jr. Junín, Lima, 1941. H.V. fue requerido en este edificio a asemejarlo a la arquitectura italiana de los años 30, hecha en torno al Fascismo y que propagandeara la Roma imperial. El edificio es mucho mejor que el encargo. El tema neoclásico del templo está sintetizado en una geometría reveladora de los episodios formales de la fachada, y opuesto con un contraste de corte constructivista al pórtico de entrada. El recurso de continuar en ella el color del zócalo, al disminuirla, magnifica el orden gigante. Sobrias soluciones recuerdan, sin simularlos, capitales y entablamento. Se consigue una monumentalidad sin trivialidades y de concreto; no de imitación de piedra. El edificio se resuelve sin hacer concesiones ni incurrir en la retórica totalitarista del modelo al que debió acudir. Perret y Loos recurren una vez más al recuerdo.

16/ Capilla del Seminario de Santo Toribio, Lima, 1948. En este edificio estamos ante un historicismo consciente. Pero es de notar como el manejo de elementos conduce a una **consciencia de la simulación**. La ornamentación, dadora de 'época', es notoriamente artificial, escultórica, añadida, sobre un edificio que no es sino un sólido geométrico puro, un prisma semicilíndrico. La cruz misma que corona el edificio y ocupa su lugar más prominente, antes de ser un ente significativo, son dos paralelepípedos. Y el acornisamiento, el molduraje, las florituras, son un grácil juego, una especie de modelo para armar, un pequeño arsenal de evocaciones.

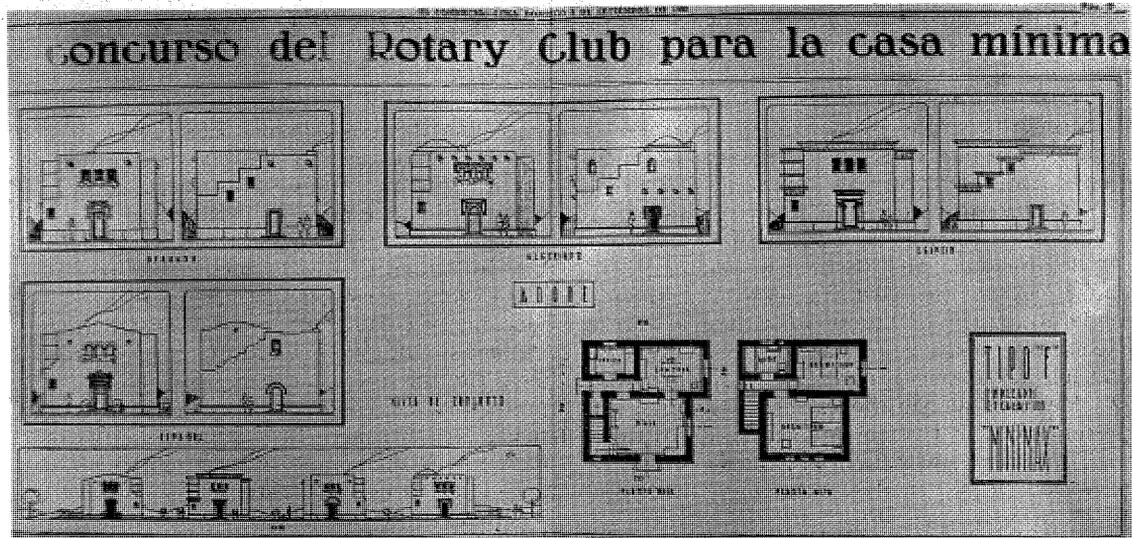
17 y 18/ Dibujos de Manuel Piqueras Cotolí para una Basílica a Santa Rosa. Años 30.

19 y 20/ Planos y maqueta elaborados por Héctor Velarde en 1939 a partir de los dos únicos dibujos dejados por Piqueras al morir. H.V. se propuso ser perfectamente fiel a las intenciones de Piqueras, aunque debió crear respuestas a cuestiones formales que aún no estaban establecidas, y corregir equívocos constructivos de Piqueras, quien no era arquitecto sino escultor. Este fue un interesantísimo episodio de la arquitectura de voluntad autoctonística, del llamado Neo Peruano. En cuanto imaginación de espacios, y en cuanto ensayo simbólico, hace pensar en la vertiente utopista y soñadora del diecinueve europeo.



1

2





3

4



5





6



7

8







12

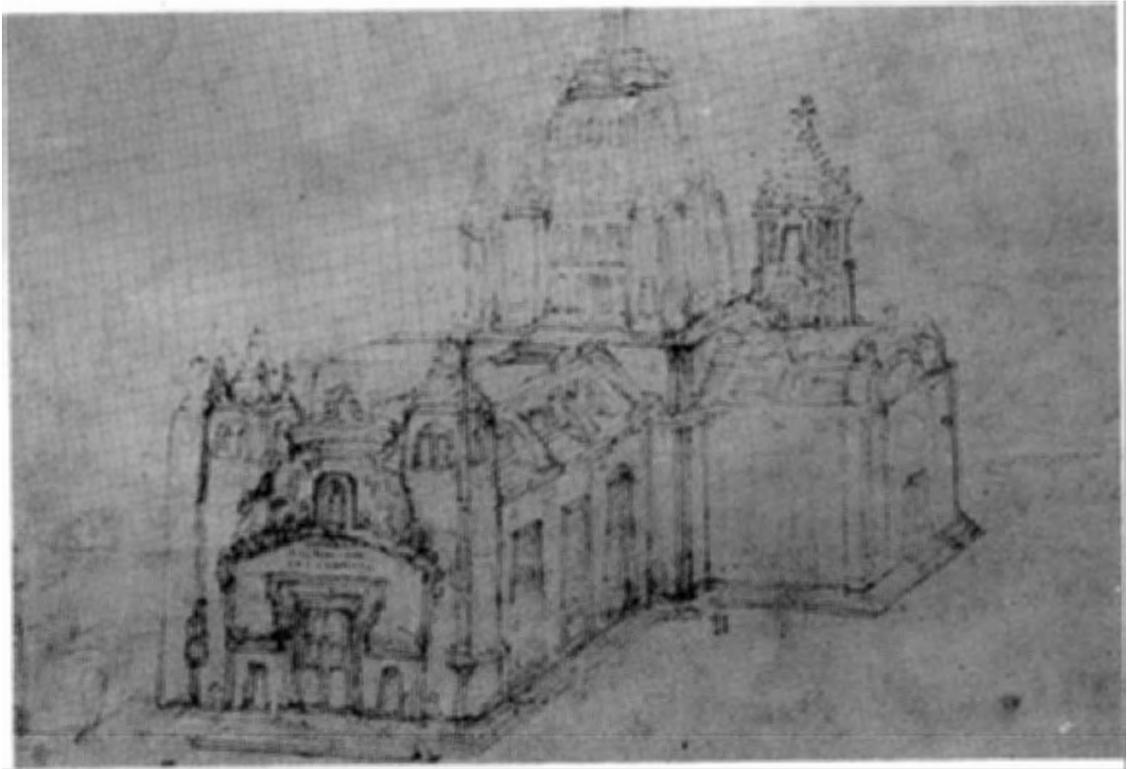
13

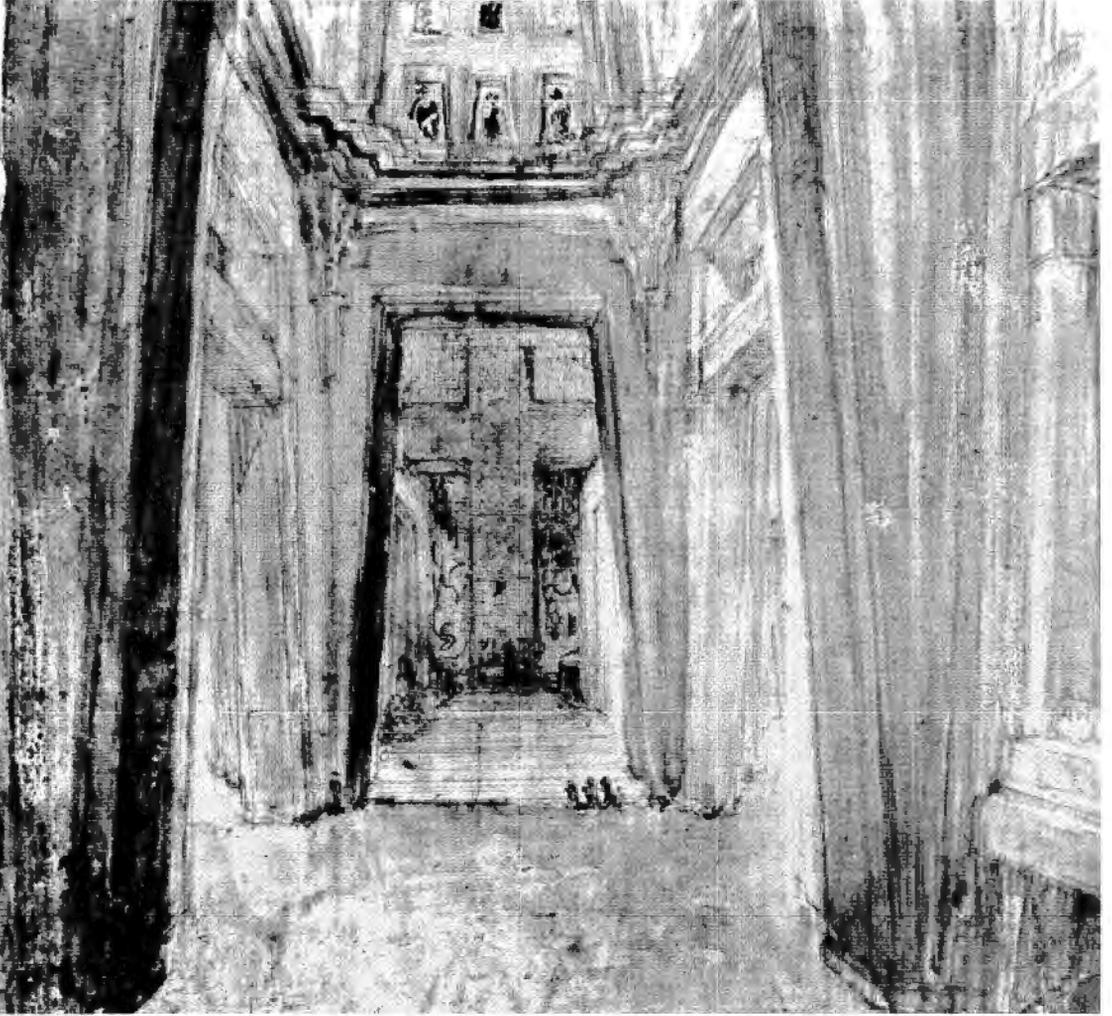
14



9

10 11



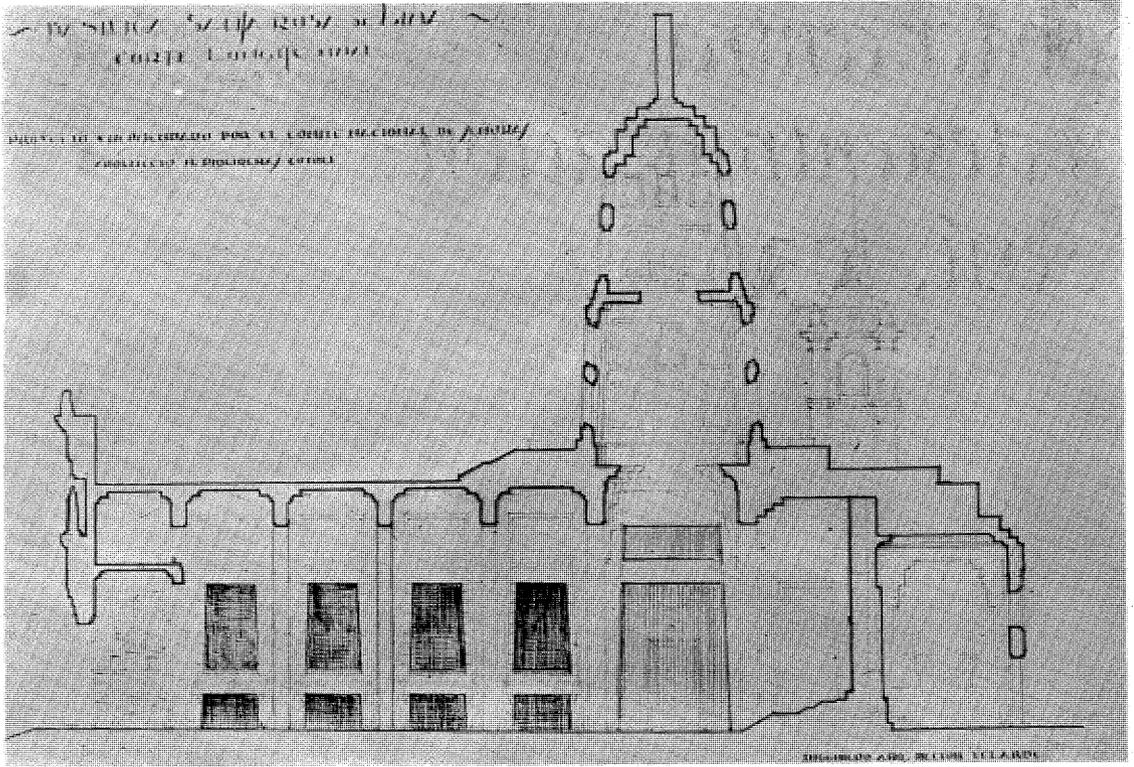


18

15 16

17

Handwritten mark



19

20

