

Reencontrando la espacialidad en el arte público del Perú

Verónica Crousse Rastelli

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

REENCONTRANDO LA ESPACIALIDAD EN EL ARTE PÚBLICO DEL PERÚ

VERONICA CROUSSE RASTELLI



DIRECTOR: ANTONI REMESAR
TESIS PRESENTADA PARA LA
DEFENSA DEL GRADO DE DOCTOR.
ENERO 2011

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

PROGRAMA DE DOCTORADO
(EEES) ESPACIO PÚBLICO
Y REGENERACIÓN URBANA:
ARTE, TEORÍA Y CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO




UNIVERSITAT DE BARCELONA

CAPÍTULO 2

LOS VALORES DEL PAISAJE PRECOLOMBINO Y LA ESPACIALIDAD EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

La mirada atenta que observa y convierte un territorio en paisaje, es posible mediante una ruptura y toma distancia del territorio entendido como terreno de producción.¹³⁹ Esa necesaria distancia con el aspecto utilitario del territorio, en el Perú precolombino estaba implícita en la relación con el paisaje, ya que la naturaleza no era solo un terreno productivo y ajeno a explotar, sino sobre todo, un mundo sacralizado del cual el hombre y sus manifestaciones productivas formaban parte.

Con la conquista española y la evangelización cristiana, que trae consigo una nueva perspectiva de los usos y utilidad del territorio y por ende, una nueva manera de relacionarse con la naturaleza, se borra la visión del hombre como parte integrante de ella. Por este nuevo enfoque, el hombre la controla y la aprovecha para forjar su bienestar y progreso, pero desde una perspectiva por la cual él mismo ya no forma parte de ella. Esta relación hombre-naturaleza es la que el hombre peruano de hoy ha heredado. Y todavía no se ha dado la separación y distancia con el territorio entendido como soporte productivo de la que habla Maderuelo para que el nuevo hombre peruano vuelva a ver paisaje en su territorio. Por lo tanto, es necesario identificar y recuperar los valores sociales, espirituales y culturales para volver a ver el territorio como paisaje. Pero ¿desde dónde? ¿Qué podemos rescatar de lo precolombino y qué condicionantes nos pone el mundo contemporáneo? Intentaremos responder a estas interrogantes en este capítulo.

Primero nos aproximaremos a la idea de paisaje en el Perú, profundizando sobre la cosmovisión precolombina en lo referente a su concepción del espacio, para conocer la manera en que el hombre precolombino se relacionaba con la naturaleza y sus motivaciones para intervenir en el territorio.

Veremos que no es posible utilizar el término “*paisaje*” en cuanto construcción cultural articulada desde una perspectiva estética y eurocéntrica,¹⁴⁰ pues los precolombinos no desarrollaron los requisitos indispensables que bajo esta perspectiva son necesarios para considerar una sociedad como productora de *paisaje*.

Las motivaciones de los precolombinos para modelar el territorio fueron productivas y no estéticas, pero este valor, presente en sus obras, es una consecuencia de las maneras adaptativas y complementarias de intervenir en el territorio, reguladas por su cosmovisión. Por lo tanto, para referirnos al paisaje precolombino nos ceñiremos al concepto de

paisaje cultural de la UNESCO, definido como el trabajo conjunto entre hombre y naturaleza considerando las limitaciones y oportunidades que su medioambiente natural le ofrece.

Luego haremos una revisión al paisaje y paisajismo peruano, a través de un estudio del arquitecto e historiador del urbanismo Wiley Ludeña.¹⁴¹ Se pondrá énfasis en la clasificación que hace el autor del paisajismo precolombino,¹⁴² luego de lo cual veremos cómo en las épocas de la Colonia y la República cambian las motivaciones productivas y por ende cambia el paisaje, sentando las bases del paisaje peruano contemporáneo.

Como tercer punto, se hará una presentación sucinta sobre el Perú actual, en el cual el paisaje urbano se convierte en prioritario por los grandes procesos de urbanización y migración poblacional del campo a las ciudades, trasladando costumbres rurales a la ciudad y creando una serie de necesidades de representación y consolidación de identidad de estas poblaciones en los contextos oficiales que propone lo urbano. Esto da como resultado el surgimiento de intervenciones en el paisaje urbano eclécticas en estilo, intenciones y resultados. Como ejemplo emblemático de este fenómeno veremos el caso de la ciudad de Lima, capital del Perú y que alberga casi el 31% de la población total del país¹⁴³. Veremos aspectos que nos permitirán delinear la imagen y las características que le dan su identidad como ejemplo de los procesos que han formado los paisajes urbanos en el país.

Por último, volveremos la mirada a lo que ha quedado en los contextos rurales, lo que podemos rescatar de la sensibilidad espacial que aún se conserva en la relación obra-entorno en obras contemporáneas, civiles, utilitarias y no artísticas presentes en el territorio peruano, que nos dan indicios que en el ámbito cotidiano y utilitario contemporáneo, donde no hay pretensiones estéticas ni conmemorativas, la conexión obra-paisaje todavía existe. Este apartado es básicamente visual, formado por mi archivo fotográfico personal, indagando en la posibilidad de estas construcciones o estructuras para constituirse como referentes válidos para el arte público y la espacialidad peruana.

LA COSMOVISIÓN PRECOLOMBINA

Para entender la concepción espacial en el mundo inca y pre-inca es necesario revisar la cosmovisión precolombina, ya que su espacialidad es la manifestación de una concepción del mundo basada en la sacralidad, en la complejidad, en lo dinámico y complementario de cada manifestación cotidiana o trascendente. Por lo tanto, nos será de utilidad identificar aspectos de su cosmovisión para luego establecer las relaciones con la espacialidad contemporánea.

PRINCIPIO DE DUALISMO Y COMPLEMENTARIEDAD

La cosmovisión precolombina está regida por relaciones duales y paritarias entre elementos complementarios.¹⁴⁴ El mundo se organiza como reflejo de la paridad cósmica, y el principio del vínculo es la clave para establecer una relación de paridad entre todos los seres y con el cosmos.¹⁴⁵ Existen pares complementarios sagrados como sol-luna, cielo o lluvia-tierra; sociales como masculino-femenino, padre-hijo, jefe-subordinado, activo-pasivo. Otros pares complementarios organizadores y que dan proporcionalidad al espacio son: mayor-menor, arriba-abajo, cuadrado-círculo. Pero todas estas dualidades también se relacionan entre sí: el par cuadrado-círculo se vincula respectivamente con el otro par día-noche, que a su vez se vincula respectivamente con el par masculino-femenino. De esto resultan vinculaciones entre lo femenino, lo circular y nocturno, contrapuesto al vínculo entre lo masculino-cuadrado-diurno. Estas dualidades y vínculos las vemos materializadas en la construcción de observatorios astronómicos diurnos o nocturnos, que se configuraban en forma de plazuelas hundidas o recintos, cuadrados en el caso de ser observatorios diurnos y relacionados con lo masculino: *pachata* y circulares para los observatorios nocturnos, relacionados con lo femenino: *pachamama*.¹⁴⁶ Los integrantes de una dualidad buscan vincularse con su complementario para lograr el equilibrio. Este es el sistema organizativo que le da proporcionalidad al cosmos.

Este principio de complementariedad queda reflejado en todas las manifestaciones del hombre precolombino, sean estas religiosas, constructivas, productivas o sociales. El hombre contribuye con la regulación del equilibrio en la naturaleza ya sea construyendo el par complementario no presente en una configuración paisajística, así como interviniendo para modelar el tiempo y el espacio:¹⁴⁷ en el momento que su calendario predecía un desastre y este en cambio no ocurría, el hombre precolombino insertaba una ceremonia de ofrenda o sacrificio para reemplazarlo y así mantener el orden dado al caos; Ahí donde en el paisaje no existía la presencia sagrada de una *huaca*¹⁴⁸, el hombre insertaba en el territorio un elemento construido dándole una connotación sagrada para lograr el equilibrio. Los *ceques*,¹⁴⁹ sistema de líneas y ejes que ordenan el territorio, indicaban el lugar donde insertarlo. La organización en dualidades era también la referencia que regía las intervenciones constructivas en el territorio.¹⁵⁰

La complementariedad hombre-cosmos también se encuentra en los instrumentos y sistemas de medición de tamaño, distancias y áreas. Los instrumentos ordenadores de la vida y actividad cotidiana se construían en base a un sistema de medición cuya referencia era la escala del cuerpo humano: pulgar, palmo, brazo, brazada, paso, mientras que para la medición y regulación de los grandes acontecimientos trascendentes, como la planificación de los años agrarios, el sistema de medición se basaba en calendarios astronómicos

cuya escala de medida eran los ciclos naturales: solsticios, equinoccios, fases lunares, estaciones invernales y estivas.¹⁵¹

TIEMPO Y ESPACIO COMO UNIDAD DINÁMICA

El tiempo y el espacio precolombinos estaban concebidos como una unidad dimensional compleja, complementaria e indisoluble: *pacha*. No existía la separación occidental del espacio como unidad tridimensional y el tiempo como otra dimensión separada de las tres anteriores. Todo proceso o vivencia era espacio-temporal, lo cual implicaba una concepción dinámica de la realidad. En el mundo precolombino no se *está* en un espacio determinado, sino que éste se *experimenta*. Por esto, en sus sistemas de medición de distancias, las unidades espaciales no son absolutas sino relativizadas por el tiempo que se toma en recorrerlas, tomando en cuenta aspectos como la pendiente de los caminos, la dificultad del terreno por su topografía y altura.¹⁵²

Así mismo, los procesos temporales establecen órdenes espaciales, dividiendo el territorio mediante líneas que marcan los solsticios y equinoccios, a la vez que las distancias espaciales sirven como instrumento de medición del tiempo, marcándolo a través de la posición o recorrido de sombras con respecto a un punto geográfico.¹⁵³

La unidad de tiempo y espacio queda evidenciada en el lenguaje, ya que tenían palabras que se referían a la vez a un lugar y un tiempo determinados, pero al inverso que en el mundo occidental, el futuro es atrás y el pasado adelante:

- *Kai*: aquí y presente
- *Quiipa*: atrás y futuro
- *Ñaupa*: delante y pasado¹⁵⁴

La dimensión espacio temporal es fundamental para entender la espacialidad precolombina como una dimensión vivencial integrada en la cual se insertan todas las experiencias humanas y sagradas.

EL TERRITORIO COMO UNIDAD

El territorio era entendido como una unidad diversificada y dispersa, por lo que para su ocupación se establecía una red multidireccional de caminos, que lo conectaba y articulaba transversal y longitudinalmente. Esta red permitía la movilidad y un eficiente acceso a una gran diversidad de recursos, criterio que se privilegiaba sobre la abundancia de solo ciertos productos. Incluso dentro de un mismo ecosistema, este criterio configuraba la modelación del territorio: en la sierra sureña se optó por la verticalidad, que consiste en el control de un máximo de pisos ecológicos,¹⁵⁵ por lo que una misma comunidad podía tener acceso a cultivos y a ganados adaptados a distintas alturas y ecosistemas. En la costa, la actividad principal era la pesca marina y luego el cultivo de

valles. Los excedentes de producción de ambas regiones se intercambiaban, generando un intenso actividad de trueque que aseguraba una gran variedad de productos.¹⁵⁶ Este intercambio se logró mediante el desarrollo de formas de integración territorial, como la red de caminos que articulaba transversalmente el territorio entre costa-sierra-selva y longitudinalmente entre norte-centro-sur-altiplano.¹⁵⁷

Este sistema reticular de ocupación espacial relacionaba asentamientos de diferentes economías en una relación de complementariedad y de reciprocidad, a diferencia del sistema centralizado del Perú actual, que privilegia la jerarquía vertical, el centralismo de la toma de decisiones y la explotación de riquezas.

“...la organización espacial en red es estratégica para nuestra realidad y permitió a las culturas pre-incas e incas un desarrollo entendido en relación con su territorio.... Cualquier forma de ideología, teoría o metodología, aplicable al desarrollo de nuestra realidad, que pretenda ser eficaz en sus resultados, tendría necesariamente que adoptar el sistema de ocupación reticular territorial, con el aval de la experiencia histórica.”¹⁵⁸

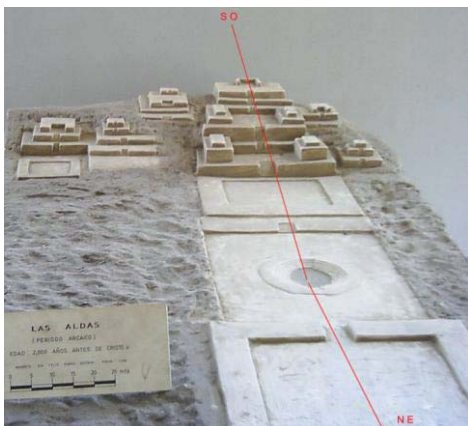
CARÁCTER UTILITARIO DE LAS OBRAS PRECOLOMBINAS

Las construcciones precolombinas en el territorio respondieron a necesidades concretas, pero su carácter utilitario no impidió que integren otras necesidades rituales y estéticas. Por lo tanto, observatorios astronómicos, fortalezas, sistemas hidráulicos y acueductos, terrazas y andenes de cultivo, caminos y redes de comunicación o depósitos para alimentos, aparte de cumplir una función cotidiana, servían como instrumentos que ordenaban el caos y la complejidad del territorio, así como para medir y controlar el aspecto cíclico de la naturaleza. Los sistemas de *ceques*, *huacas* y calendarios astronómicos estaban íntimamente ligados:

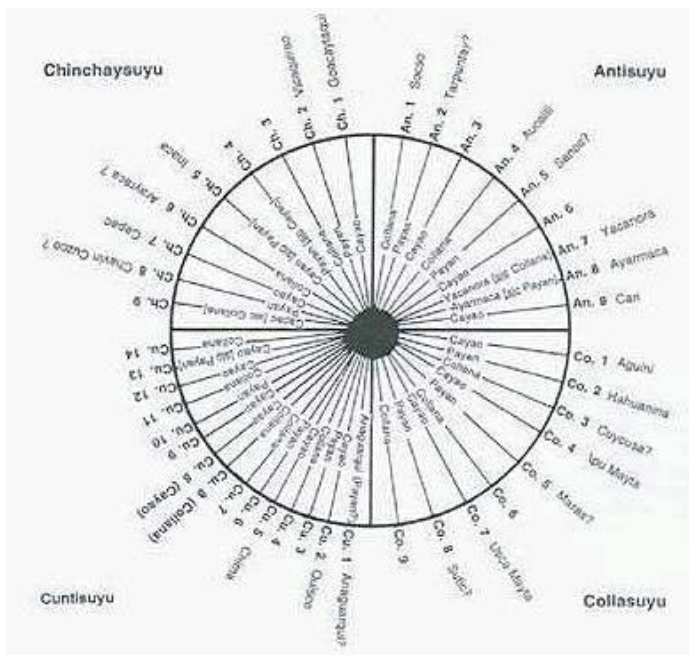
a) **Sistema de *ceques***: ejes imaginarios o líneas marcadas en el terreno y definidas por *huacas* o lugares sagrados hacia los que se proyectaban a distancias visibles con fines geográficos (de mapeo o ubicación en el espacio). Sirvieron ya sea para dividir y establecer territorios, pero también para seguir los movimientos del sol y la luna.

b) **Sistema de *huacas***: de carácter mágico-religioso, se complementaba con el sistema de *ceques* para establecer marcadores direccionales o de alineamientos astronómicos.¹⁵⁹

c) **Calendarios y relojes solares y lunares**: que a través de solsticios y lunas miden el año para establecer periodos de preparación de semillas, siembras y cosechas, estableciendo el calendario de labores y fiestas y que intentan predecir desastres naturales o saber cómo será el año agrícola.¹⁶⁰



Observatorios astronómicos, que se configuraban en forma de plazoletas hundidas o recintos, cuadrados en el caso de ser observatorios diurnos y relacionados con lo masculino: *pachatata* y circulares para los observatorios nocturnos, relacionados con lo femenino: *pachamama*. Derecha, reloj solar del Intihuatana, en Macchu Picchu, en reloj marca construida (sucanca) que mira hacia determinados accidentes geográficos en el territorio (pacha) en este caso, la montaña del Huayna Picchu, Cuzco.



Sistema de *Ceques*, y la organización social del Cuzco, consistía en 41 líneas imaginarias que dividen el territorio en 4 suyos (regiones), las cuales partían desde el templo del Coricancha y se dirigían hacia 328 huacas. La distancia entre huacas era de cinco a ocho kilómetros. El culto de cada uno de los 348 lugares se encontraba a cargo de un grupo social, el cual debía ser practicado según el calendario ritual.¹⁶¹

CARÁCTER COLECTIVO Y RITUAL DE LAS CONSTRUCCIONES

En el mundo precolombino, la organización comunitaria de la sociedad excluía la pertenencia y el provecho individual. Su organización económica desconocía el uso del dinero, y se basaba en el principio de reciprocidad¹⁶², por el cual toda labor debía ser correspondida con

trabajo a cambio u ofrendas y agasajos cuando se trataba de obras públicas o intervenciones militares. La reciprocidad se aplicaba a todo nivel en una sociedad altamente especializada y jerarquizada, tanto entre pares sociales así como entre *hatun runa* (o gente común) y su señor inmediato, entre este con el curaca y entre estos con el inca. De igual manera, la sociedad en su conjunto ofrendaba a los dioses por condiciones favorables de producción obtenidas. Por este principio, la autoridad no ordenaba a sus subalternos efectuar un trabajo, sino que obtenía sus favores a través de un ritual con protocolos reglamentados. El señor ofrecía un agasajo, luego de lo cual les hacía la petición de sus servicios para una labor comunal, y una vez cumplida ésta la agradecía con otro agasajo. La labor se realizaba si el agasajo era satisfactorio, y era derecho no realizarla si el agasajo no había estado a la altura de la petición (no había sido lo suficientemente generoso en relación a lo que se pedía) o incluso vengarse si el agasajo no se cumplía. *Ninguna labor se cumplía en los Andes sin este requisito, indispensable para festejar el inicio o término de cualquier encuentro o trabajo comunal.*¹⁶³

Toda acción tenía como fin el bien colectivo, aunque esto supusiera, bajo una óptica occidental, ir en desmedro del individuo o el ser económicamente inviable. La unidad de valoración de las acciones no era el beneficio directo resultado de esa acción, sino que se basaba en el orden andino del *hacer bien*, una comunidad integrada que se construye en *el hacerse bien a sí misma a través de lo que hace.*¹⁶⁴ Lo que se hace no es una finalidad en sí misma sino un medio para lograr un bien común. Hay un indudable aspecto ritual en este principio del *hacer bien lo que se hace*, y que explicaría las increíbles construcciones en los terrenos más inhóspitos e inaccesibles.

La construcción de las obras estuvo basada en esta lógica de participación comunitaria para lograr un beneficio común.¹⁶⁵ Por esto, aquellas obras con fines ceremoniales que tendrían un uso restringido a la jerarquía religiosa, no pierden el carácter de obra colectiva, pues estas ceremonias estaban orientadas a obtener un bien para la comunidad mediante las invocaciones de beneficios (lluvias, buen año agrícola) a los dioses.



Inti Raymi, fiesta anual del sol que se sigue celebrando en las ruinas de Sacsayhuamán, Cuzco.

EL PAISAJE Y LA ESPACIALIDAD PRECOLOMBINA

En el Perú existen pocos estudios sobre el paisaje y el paisajismo locales. En Latinoamérica, algunos países como México o la “escuela” de Burle Marx en Brasil han indagado sobre el paisaje y la historia de su paisajismo. En este contexto, es comprensible que a nivel mundial la historia del paisajismo omita hacer referencia al paisajismo precolombino latinoamericano.¹⁶⁶

La historia del paisajismo peruano está aún por construirse, siendo el arquitecto e investigador W. Ludeña quien está abocado actualmente en esa tarea. Seguiremos a este autor en su clasificación de los paisajes precolombinos, pero los relacionaremos con los paisajes culturales. Así mismo, seguiremos su clasificación de la “producción paisajística” en el espacio público contemporáneo.

COSMOVISIÓN Y PAISAJES CULTURALES PRECOLOMBINOS

Los aspectos de la cosmovisión precolombina que hemos analizado nos dan luces sobre la manera en que el hombre actuó en el territorio y cuya gestión fue la expresión de la visión mito poética de la realidad. Las relaciones entre sociedad y naturaleza fueron las de adaptación y relación simbiótica y armónica. No existieron dentro del territorio simples objetos profanos, ya que cada elemento que lo conformaba era la materialización de una realidad divina, y como tal se les respetaba, amaba y temía. La naturaleza era el lugar donde la sacralidad cósmica se manifestaba, por lo que territorio y cosmovisión representaban una sola unidad.

Esta deificación de la naturaleza supuso la construcción de un territorio igualmente deificado. Elementos como el agua, la lluvia, el sol, la luna, la tierra, eran elementos sagrados. La montaña no era un cúmulo de minerales, sino un *Apu*, deidad telúrica a la cual se le guardaba un culto profundo pues permitía mediante su verticalidad el diálogo de la tierra con el sol y la lluvia. También algunos animales eran la manifestación de fuerzas divinas.¹⁶⁷

El territorio no era del hombre, sino que este lo compartía con animales, vegetación o accidentes geográficos, todos ellos elementos constitutivos de este espacio sacralizado. Esta concepción demandaba honrar el máximo respeto a la naturaleza y al territorio, el cual no era explotado sino que ofrecía productos para la subsistencia de la sociedad, que se tomaban respetuosamente (con criterios que hoy definiríamos de sostenibilidad y ecológicamente correctos) y por los cuales el hombre quedaba en deuda, que saldaba con ofrendas y pagos rituales a la tierra.

La interacción con el territorio productivo no es pues de violencia sino de afinidad y de correspondencia. Las construcciones que el hombre precolombino insertaba en el territorio guardan esta misma lógica de adaptación, complementariedad y respeto al espacio sacralizado. *“La armoniosa integración del asentamiento en el paisaje... es fundamentalmente expresión de un manejo racional del medio con relación a los asentamientos.”*¹⁶⁸

Ludeña y Canziani hablan de paisaje al referirse a las intervenciones precolombinas en el territorio, pero, ¿se puede hablar de paisaje precolombino? Es necesario aclarar qué entendemos por paisaje precolombino y basados en qué conceptos usaremos este término en esta investigación. Como hemos visto en el primer capítulo, Maderuelo parte de la premisa que el paisaje no es una realidad física, ni una configuración natural o la acción humana que la transforma, sino que es un constructo cultural.¹⁶⁹

Originalmente surge en Europa como un término artístico a partir del arte pictórico paisajista europeo, sobre el que se construyó una mirada cultural que aprendió a ver paisaje, desde el momento que se tomó distancia de este como medio productivo. Este aprender a ver, significó poder reconocer y valorar ciertos atributos (lo sublime, lo pintoresco) que no estaban físicamente plasmados en el territorio pero que desde que se los reconoció, convirtieron el territorio en paisaje.

Podríamos decir que en el mundo precolombino también hay una construcción cultural del paisaje, pero no desde la mirada modelada sino desde la misma concepción de su cosmovisión, que es la que le otorga al territorio atributos sacralizados que trascienden su realidad física y lo convierten en algo significativo. Bajo esta óptica, podríamos decir que sí existe un paisaje precolombino como construcción cultural.

Con la llegada de los conquistadores, se desarticuló el desarrollo autónomo de los pueblos andinos a favor de la imposición del orden colonial,¹⁷⁰ lo cual supuso la ruptura de la cosmovisión precolombina y la instauración de procesos de producción extractiva y explotación intensiva de la naturaleza. Disuelta la construcción cultural, que regía la interacción con el paisaje (entendido como la encarnación de atributos abstractos) se desmantelan los modos de entender y ordenar el territorio, para imponerse otras lógicas de interacción que lo desacralizan y convierten en anónimo y vulgar. Sin el marco cultural que referenciaba toda su relación con la naturaleza, el hombre desaprende a ver paisaje y ya solo ve territorio.

Pero obviamente no podemos aplicar al mundo precolombino el término *paisaje* como lo articula A. Berque,¹⁷¹ cuya teoría establece cuatro requisitos que debe haber desarrollado una sociedad para que pueda considerársele como poseedora de una cultura del paisaje.¹⁷² Este marco de interpretación está basado en manifestaciones a las que han llegado en mayor o menor medida las culturas europeas, pero resulta problemático el intento de emplearlo como referencia absoluta y aplicable a sociedades con otros desarrollos culturales. Si intentamos hacerlo, es claro que las culturas precolombinas estarían dentro de lo que el autor llama sociedades pre-paisajistas: desde el momento que su

manera de expresar el mundo fue a través de la abstracción y no de la representación, es evidente que no podrían haber producido representaciones pictóricas naturalistas. Por lo tanto, no produjeron pintura paisajista, ni una literatura sobre el paisaje, y, siendo un pueblo ágrafo, la tradición oral estaba basada en el mito y tenía la función primordial de transmitir y mantener las tradiciones¹⁷³. Tampoco contaron con una palabra para hablar de paisaje aunque si desarrollaron algunos jardines con fines meramente estéticos y contemplativos.¹⁷⁴

Este marco referencial, por tanto resulta excluyente y problemáticamente reductivo para evaluar aquellas sociedades que expresaron su cultura del paisaje a través de otras manifestaciones culturales fuera de las artes pictóricas y literarias. En el caso de las culturas precolombinas, podemos identificar que tuvieron sensibilidad paisajística en la profunda complementariedad y armonía entre las intervenciones del hombre y el territorio donde se insertaban, donde el hombre lo modela para aprovechar lo que la naturaleza le podía ofrecer, o para crear condiciones productivas favorables. A parte de los jardines referidos por Mattos, tal vez no se pueda hablar de una modelación del territorio y la naturaleza para obtener un goce estético en sí mismo, sino que su calidad estética deriva de la misma manera respetuosa de interactuar con ella.

Siendo evidentemente problemático hablar de *paisaje precolombino* bajo los términos *artísticos* de Maderuelo y Berque, es también cierto que es un término que tiene distintas acepciones. En geografía, *paisaje* es un concepto impreciso cuya ambigüedad no es acorde con la especificidad científica requerida para su clasificación y análisis.¹⁷⁵ Y es que *paisaje* va más allá de las disposiciones de fenómenos naturales y humanos, incluyendo una composición de ese mundo y una manera de verlo. La subjetividad que esto implica se ha resuelto en la pintura y la literatura a través de convenciones para representarlo y hablar sobre él, convenciones que homogeneizaban de cierta forma la acepción artística del término como una experiencia privada y esencialmente visual. Esta acepción subjetiva y personal es evidentemente problemática para la geografía, para la cual *paisaje* se asocia en cambio al estudio del impacto de la acción del hombre sobre el entorno físico. Es por ende un producto social resultado de la transformación colectiva del hombre sobre la naturaleza.¹⁷⁶

Es evidente que paisaje es un término con distintos significaciones y estratificaciones entre las que tendríamos que encontrar aquella con la que podamos relacionar la modelación territorial operada por los prehispánicos. El hecho que no existió en esta práctica una intencionalidad artística declarada, excluye el uso de la acepción artística del término, encontrando mayores afinidades con el sentido que le da la geografía. Ya Canziani se empieza a aproximar a esta noción cuando se refiere al "*contexto territorial, entendido no como mero ámbito geográfico sino como el conjunto de modificaciones espaciales realizadas por la sociedad asentada en ese territorio.*"¹⁷⁷ Entendiendo que la adaptación de las culturas precolombinas al inhóspito territorio andino se logró a través

de la destreza para domesticarlo¹⁷⁸ a través de sus obras, es tal vez más acertado ceñirnos al concepto de *paisaje cultural* utilizado por el Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco,¹⁷⁹ que lo define así:

“Existe una gran variedad de paisajes que son representativos de distintas regiones del mundo. Obras conjuntas de la naturaleza y la humanidad, expresan una larga e íntima relación entre los pueblos y su ambiente natural. Algunos emplazamientos son el reflejo de técnicas específicas del uso sostenible del territorio, considerando las características y límites del entorno natural donde se establecen, que garantizan y mantienen la diversidad biológica. Otros, que en las mentes de las comunidades están asociados con poderosas creencias, tradiciones y prácticas artísticas, encarnan una excepcional relación espiritual de esos pueblos con la naturaleza... Los paisajes culturales – terrazas cultivadas en empinadas montañas, jardines, lugares sagrados...- testifican del genio creativo, desarrollo social y la vitalidad imaginativa y espiritual de la humanidad.”¹⁸⁰

Este amplio concepto establece tres grandes categorías para abarcar la diversidad de paisajes culturales a los que se refiere:

1.- los paisajes diseñados y creados intencionalmente por el hombre, abarcando jardines, parques e intervenciones de modelación del paisaje frecuentemente asociadas a complejos religiosos o edificios y complejos de otra naturaleza.

2.- los paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados, que respondieron inicialmente a necesidades sociales, económicas, administrativas o religiosas, desarrollándose hasta su estado actual en respuesta a su entorno natural, reflejando este proceso de evolución en su forma y elementos constitutivos. Estos pueden ser de dos tipos:

a)- paisaje reliquia, cuyo proceso evolutivo ha concluido en algún momento en el pasado, pero cuyos vestigios son aún distinguibles.

b)- paisaje continuo, cuyo proceso evolutivo sigue en marcha y que muestran evidencia material de su evolución en el tiempo.

Estos mantienen un rol activo en la sociedad contemporánea estando estrechamente asociados a modos de vida tradicionales.

3.- los paisajes asociativos, que se caracterizan por las poderosas asociaciones religiosas, artísticas o culturales con los elementos naturales, antes que por la evidencia material de la cultura, que puede ser insignificante o ausente del todo.¹⁸¹ No están asociados a usos sino a relaciones sagradas y no materiales.

Encontramos que el concepto de *paisaje cultural* es más acorde para clasificar las manifestaciones culturales producidas en el territorio por el hombre precolombino. Este planteamiento no circunscribe el concepto de paisaje a una valoración estética del territorio, sino que tiene un carácter holístico y amplio, incluyendo dentro del término *paisaje* también a manifestaciones singulares de los procesos de interacción de los pueblos con su ambiente.¹⁸² Es por su carácter holístico y complejo que la definición de paisaje cultural parece afín con el también complejo y multidimensional manejo del territorio precolombino, cuyas diversas manifestaciones, como veremos más adelante, quedan incluidas en las distintas categorías que propone.

*“El concepto de paisaje cultural va más allá de lo escénico, y por ello no debemos confundirlo con la riqueza paisajística natural o cultural. En otras palabras, no todos los páramos son paisajes culturales por definición. El énfasis, lo que lo hace diferente, es la interacción entre ambos elementos, entre la sociedad humana y la naturaleza”.*¹⁸³

El paisaje que se construye entonces como consecuencia de un manejo utilitario del territorio y no por una voluntad estética coincide con la esencia utilitaria del paisaje precolombino, por lo que de ahora en adelante, en esta investigación nos referiremos al paisaje precolombino aludiendo a los términos del concepto de paisaje cultural.

ESPACIALIDAD PRECOLOMBINA

Vemos que cosmovisión, espacialidad y paisaje cultural precolombino son partes de una misma unidad. Es difícil separarlas cuando todo su marco de entendimiento del mundo y pensamiento estaba basado en la complejidad de una cosmovisión unitaria. Siendo las sociedades precolombinas básicamente agrarias, su espacialidad está en concordancia a las características que hemos identificado de la espacialidad rural.¹⁸⁴

La espacialidad precolombina es unitaria, busca la continuidad territorial y el equilibrio entre los elementos presentes en el paisaje. Organiza su orientación en base a referencias naturales presentes en el mismo territorio, o inserta elementos referenciadores contruidos cuando no los hay.

No está circunscrita a lo que abarca la mirada, proyectándose más bien a cientos o miles de kilómetros mediante ejes imaginarios o líneas físicas sobre las cuales alineaba ciudades, o lugares sagrados. Esto no implica que la espacialidad precolombina tuviera una dimensión horizontal, ya que el cielo y la observación de los fenómenos astronómicos era fundamental para ordenar las actividades de la comunidad y la espacialidad en el territorio.¹⁸⁵

El dinamismo intrínseco en la concepción unitaria del tiempo-espacio precolombino, nos permite establecer relaciones con el concepto de espacialidad contemporánea que hemos revisado en el primer capítulo, en que encontramos que la espacialidad se basa en las experiencias dinámicas espacio-temporales del recorrer, transitar, del estar observando y pensando, lo cual implica estar relacionando. Y en el mundo precolombino el espacio territorial era el medio donde se establecían las relaciones entre el mundo tangible y el mundo cósmico, que quedaban vinculados en cada elemento que referenciaba el territorio.

TERRITORIO Y PAISAJE CULTURAL PRECOLOMBINO

Desde el neolítico y el inicio de la producción agrícola, el hombre precolombino generó distintos tipos de paisajes culturales a través de las modificaciones que introdujo en el territorio peruano, caracterizado por una gran diversidad geográfica y ambiental. Estas modificaciones territoriales fueron la consecuencia de los distintos procesos que el hombre fue desarrollando en cada territorio para posibilitar la producción agrícola que les asegurara su supervivencia. Esto supuso una paulatina domesticación de especies vegetales y animales junto con la domesticación del territorio para mitigar las dificultades productivas que imponía la configuración territorial, así como para potenciar las condiciones favorables de la misma. Esto redundó en una amplia gama de paisajes culturales,¹⁸⁶ que analizaremos en este apartado tomando como punto de partida la caracterización que hace Ludeña del paisaje precolombino.¹⁸⁷ Los criterios del autor para esta caracterización son las relaciones entre obra/entorno y las transformaciones formales y de significados que éstas operan sobre el territorio preexistente.

Estas imágenes nos permitirán ejemplificar los múltiples modos precolombinos de operar en el territorio bajo términos de relación con su contexto y los elementos que lo componen, evidenciando los valores de integración, complementariedad y armonía con el entorno. Nos servirán también para hacer una primera identificación de estos casos bajo la clasificación de los paisajes culturales, siendo su reconocimiento una labor que aún está por construirse en el Perú.¹⁸⁸

PAISAJE DE SUPERFICIE. EN TRAMA Y RELIEVE

Paisaje construido bi o tridimensionalmente que establecen relaciones de armonía o contraste con su entorno. Tienen connotaciones utilitarias o sagradas, pero siempre con un sentido compositivo que son una lección para el mundo contemporáneo.

Andenes y pliegues en cerros.

Configuraciones lineales y seriadas que siguiendo la forma de los cerros se organizan en terrazas con fines agrícolas y contención de erosiones.

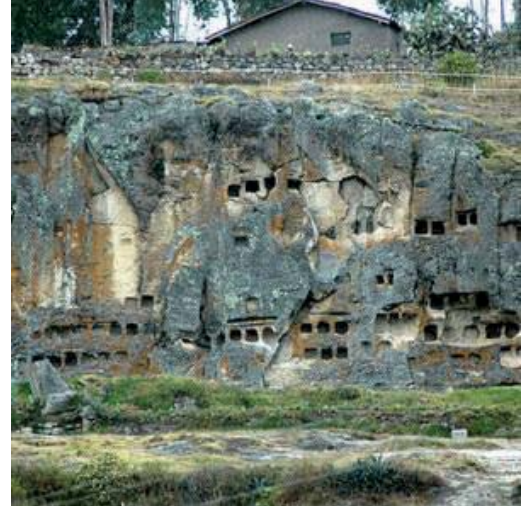
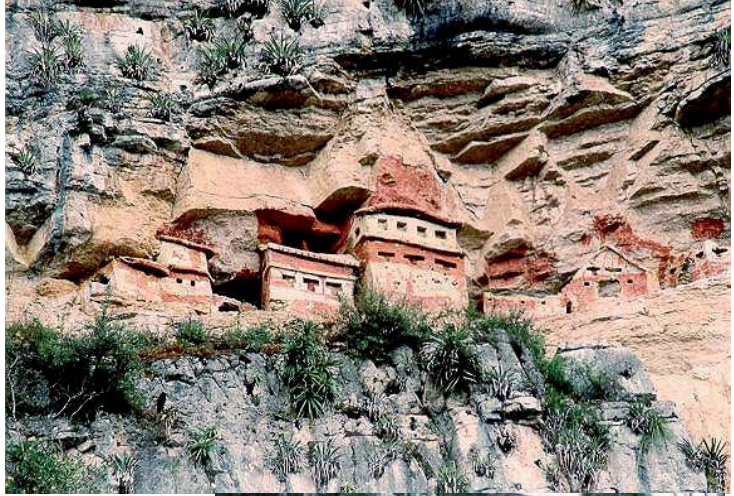
Más allá de su aspecto utilitario, parece evidente la existencia de una voluntad de complementariedad entre lo construido y el territorio, creando bajorrelieves, pliegues, ritmos de luz y sombra y texturas que se adaptan perfectamente al las sinuosidades y esculpen el territorio en que se posan. La repetida alternancia entre planos horizontales cultivados de las terrazas y los muros verticales de piedra que las definen y que se perciben como un dibujo lineal, establecen seriaciones y repeticiones rítmicas de plano y línea como los elementos compositivos más importantes de los andenes.

Responden a los paisajes culturales de evolutivos u orgánicamente desarrollados, existiendo tanto en su versión de paisaje cultural reliquia (aquellos que ya no cumplen su originaria función agrícola) así como en su versión de paisajes culturales continuos, los cuales se encuentran aún en uso.



Tatuaje de cerros. Piel sagrada.

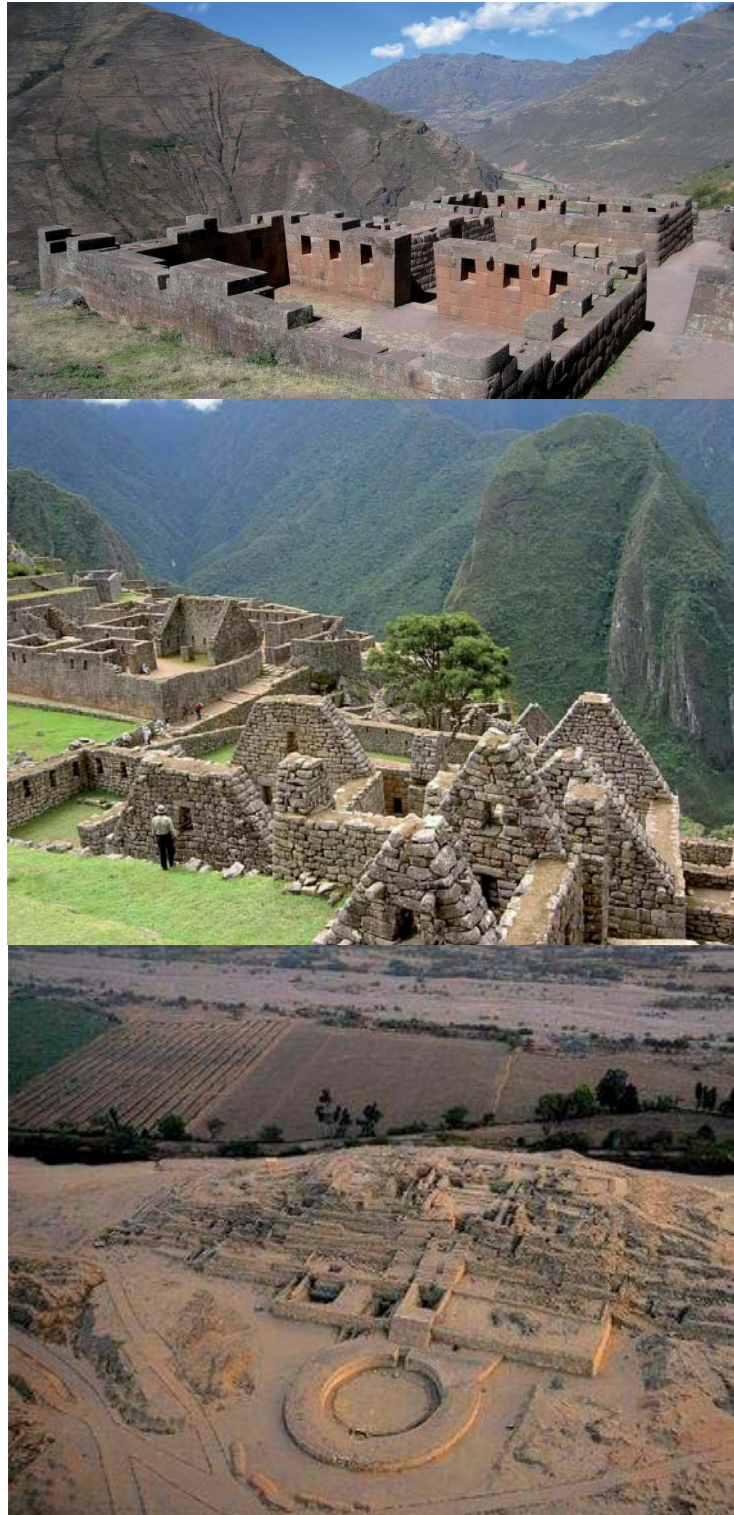
Las conformaciones de los nichos funerarios tallados sobre paredes de cerros pétreos forman bajorrelieves dispuestos en composiciones de ritmos que se combinan con los ritmos geológicos, constituyéndose en verdaderos paisajes verticales. Responden a los paisajes culturales evolutivos u orgánicamente desarrollados en su versión de paisaje cultural reliquia, como vestigios de un proceso de desarrollo truncado en algún momento de su evolución.



Las Llactas.

Las *llactas* o ciudades se plantean no como un receptáculo de edificaciones para los fines utilitarios, sino como contraste mítico de la dualidad precolombina entre el arriba y abajo, “entre la racionalidad del artefacto regular controlado geométricamente y el paisaje circundante orgánico e irregular.”¹⁸⁹

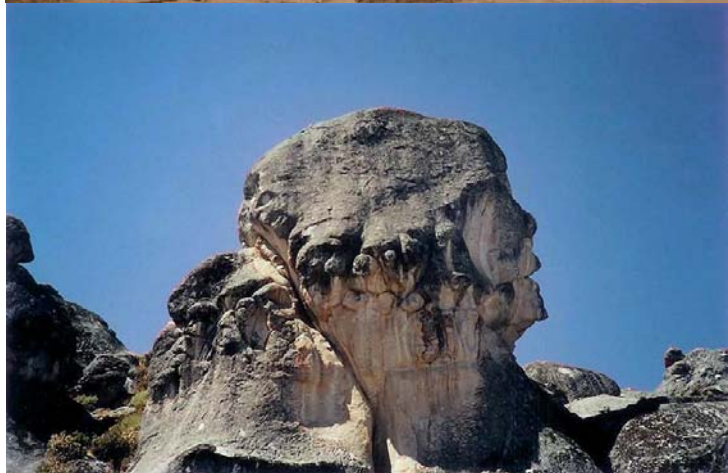
A parte de esta dualidad, existe una evidente voluntad en la configuración de las *llactas* de contraponer su escala a la del paisaje: el detalle, la vibración de las formas geométricas, evidenciadas por los juegos de luz y sombras que generan, se contraponen y complementan a la inmensidad y amplitud continua y a la organicidad de las formas del paisaje. Se convierten en figura y fondo respectivamente de una composición equilibrada. Por ser entornos diseñados y predeterminados, responderían a los paisajes creados intencionalmente por el hombre, pero algunas de estas *llactas*, debido a su proceso de evolución adaptativo al entorno, se acercan más a paisajes culturales evolutivos u orgánicamente desarrollados aunque estos sean ya pasajes reliquia.



Huacas y Apus o cerros sagrados.

En la cosmovisión precolombina todos aquellos elementos naturales o construidos que escapaban a una configuración o tamaño convencional adquirieron sentido sagrado, convirtiéndose en *huacas*. Pueden ser *apus* (montañas), ríos, piedras grandes, lagunas, el sol y las estrellas, o construcciones hechas por el hombre. Las *huacas* estaban ligadas a los ancestros por lo que se les veneraba y ofrendaba. A falta de una manifestación sagrada dentro del territorio, el hombre precolombino lograba su equilibrio construyendo una *huaca* para complementar el orden natural. Este orden estaba regulado por los *ceques* o ejes imaginarios que formaban una red de interconexión múltiple entre diversas *huacas* naturales o artificiales, todas ellas encarnaciones de divinidades, configurando así un paisaje sagrado.

Algunos responden a los paisajes culturales asociativos, como ejemplos de sacralidad asociada a los elementos naturales, mientras que otras pueden identificarse como paisajes culturales intencionalmente creados, como las *huacas* construidas, aunque estas también tienen la característica de estar asociadas a relaciones sagradas.



PAISAJE DE SUPERFICIE. EN LÍNEA

Pavimentación o marca lineal y sinuosa en el paisaje natural, como un cambio de textura que sirve como soporte a la acción del caminar y recorrer.

Caminos en el territorio.

La red de caminos inca y pre inca forman una compleja trama de caminos como geometrías lineales y continuas que unen y atraviesa el territorio, ya sea colgada en las paredes de los cerros, recorriendo valles y desiertos o atravesando montañas. Son a veces la única presencia cultural que modela el paisaje natural a nivel territorial. Son obras que se recorren y se viven en el tiempo pues muchos de estos caminos son utilizados hasta hoy, Incluso ofrecidos como destino y experiencia turística, posibilitando la lectura contemporánea de estos caminos como soportes de la experiencia estética del caminar y conectándose con el concepto de espacialidad y de obras espacializadas que hemos visto en este trabajo: la huella humana en el territorio natural que sirve como la marca que permite interpretaciones y experiencias estéticas. Se relacionan con los paisajes culturales evolutivos u orgánicamente desarrollados, ya sean relictos o continuos según si estén aún en uso.

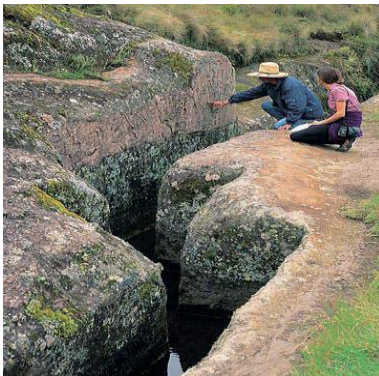


PAISAJE DE PIEDRA Y AGUA

La ingeniería hidráulica se desarrolló hasta un elevado dominio técnico, pero a pesar de su aspecto eminentemente práctico, el transportar un elemento sagrado significó el conferirle el mayor cuidado y calidad constructiva.

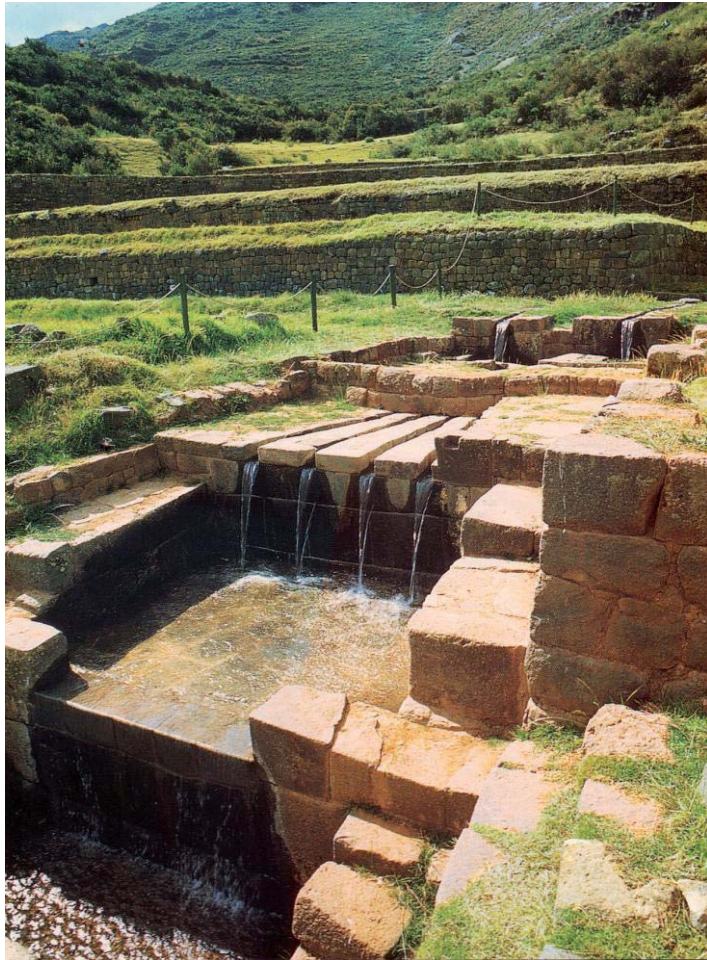
Acueductos y Canales.

Estos modelan el paisaje con ritmos de líneas o zigzags de piedra labrada que frenan o aceleran el agua según las configuraciones en que se les organice. Crean gran variedad de formas que se traducen en dibujos rítmicos y lineales de agua sobre el territorio. Son paisajes culturales evolutivos u orgánicamente desarrollados.



**Jardines sagrados y
complejos hidráulico -
arquitectónicos.**

Se hicieron con el fin de disfrutar del agua y venerarlo en los rituales sagrados. El torrente baja desde el *Apu* y discurre entre terrazas y fuentes, controlando velocidades y flujos mediante pendientes, zigzags y caídas de agua. Generan jardines para el uso ritual del agua pero también con el fin de establecer configuraciones paisajísticas para el deleite estético y auditivo. Se vinculan con el concepto de espacialidad, abriendo la posibilidad de recorrer estas obras posibilitando vivencias estéticas y espacio-temporales. Se relacionan con los paisajes culturales intencionalmente creados por el hombre.



Huachaques.

Estanques artificiales de agua hechos para el cultivo de la totora, planta utilizada para la fabricación de balsas de pesca. Se logran mediante la excavación hasta el nivel de afloramiento de la capa freática, formando espejos de agua y oasis en el paisaje desértico. Es un paisaje artificial (huachaque y complejo arquitectónico) que equilibra y complementa el paisaje natural en cuanto a materialidades entre agua, vegetación y desierto, entre las temperaturas frías del agua y calientes de la arena, entre la opacidad del desierto y el brillo del agua, entre la vibración de las totoras con el viento y la inmutabilidad de los muros. Se dan equilibrios cromáticos entre el color de la arena y las construcciones, el verde y el color del agua, que varía del azul al gris en días soleados o nublados, un espacio cambiante frente a la permanencia del paisaje. El huachaque de este ejemplo, en Chan Chan, es un paisaje creado intencionalmente.



PAISAJES DE TIERRA, AGUA Y VIENTO

Jardines precolombinos.

Existieron jardines para usos rituales y simbólicos, como huertas utilitarias y otros como espacios de contemplación estética y recreación, con plantas, animales y peces de distintas regiones, verdadero jardín botánico/zoológico.

Un jardín de estas características existió en el sector sur del complejo del Coricancha, en el Cuzco, con andenes que llegaban hasta el borde del canalizado río Saphi.

Estas terrazas o andenes formaban parte del Jardín Solar del Coricancha, probablemente lo más extraordinario y rico del templo.

Este un jardín muy especial, con ejemplares de la flora y fauna regional y representaciones en oro y plata de personas a tamaño natural. Además, en este extenso complejo existían 5 fuentes de agua límpida transportada mediante canales subterráneos cuyos manantes o puntos de captación se mantenían en completo secreto.¹⁹⁰

Hoy estos jardines han desaparecido, pero su existencia queda registrada en los escritos de los cronistas.

Respondieron a los paisajes culturales creados intencionalmente, como modelación del paisaje con fines estéticos, asociado al complejo del Coricancha.



Los *waru waru* o camellones.

Los *waru waru* son una variante de jardín elevado en los altiplanos alrededor Lago Titicaca, a 3,800 m.s.n.m. Se estima que el sistema se inició en 1000 a.C. y permitió unir una economía de pastoreo de camélidos junto con el cultivo de tubérculos y diversos *chenopodium* adaptados a gran altura.¹⁹¹ Consisten en largas franjas de tierra de 1.50 m. de altura y con base de 20 a 100 m. en las cuales se cultiva, y que están rodeadas por canales de agua para regular las heladas temperaturas nocturnas, ya que el agua calentada durante el día evapora e impide que las plantas congelen.

Los *waru waru* abarcan extensiones amplias, (82,056 hectáreas) formando configuraciones estéticas de tramas y texturas, dibujos geometrizados que contrastan con el terreno natural circundante.

Responden a los paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados, en su variante de paisaje continuo, ya que muchos de estos mantienen un rol activo en los cultivos tradicionales del altiplano andino.



Islas flotantes del Lago Titicaca.

Funcionan como refinados jardines flotantes formados por plataformas de totora seca donde se cultiva totora viva, como una segunda naturaleza y paisaje, que altera el estático paisaje lacustre. Son paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados, como práctica ancestral aún vigente.



Ojos de agua en Cantalloc.

Los ojos de agua de la cultura Nazca, estaban ligados a la agricultura para el tratamiento y manutención del agua de los canales subterráneos de regadío. Sucesión de bajorrelieves en espiral, dispuestos en composición rítmica en el paisaje. Las rampas espiraladas descendentes llevan hasta los canales subterráneos, a unos siete metros de profundidad, obligando a quien los transita a un recorrido circular descendente y luego inverso para regresar a la superficie. Generan un juego de texturas entre las rampas planas de arena contrapuestas a los muros de contención de piedras redondas. Son paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados.



Garabatos¹⁹² en la tierra.

Topografía y piel sagrada.

Más allá de su finalidad práctica o mágica religiosa, Ludeña se interroga sobre la posibilidad que estos dibujos respondan a la pulsión natural y atávica del hombre de trazar garabatos en pieles y superficies con un propósito lúdico y de humanizar el desierto. Las instalaciones, como la Estaquería de Cahuachi, en Nazca se asocian a ritos de conexión sagrada con el paisaje. En ambos casos, se usa la superficie del desierto como un gran lienzo donde se superponen diseños y patrones lineales y geométricos que sugieren ordenamientos y configuraciones de un mundo que hoy desconocemos. Por esto, son paisajes evolutivos u orgánicamente desarrollados, en su variante de paisaje reliquia.



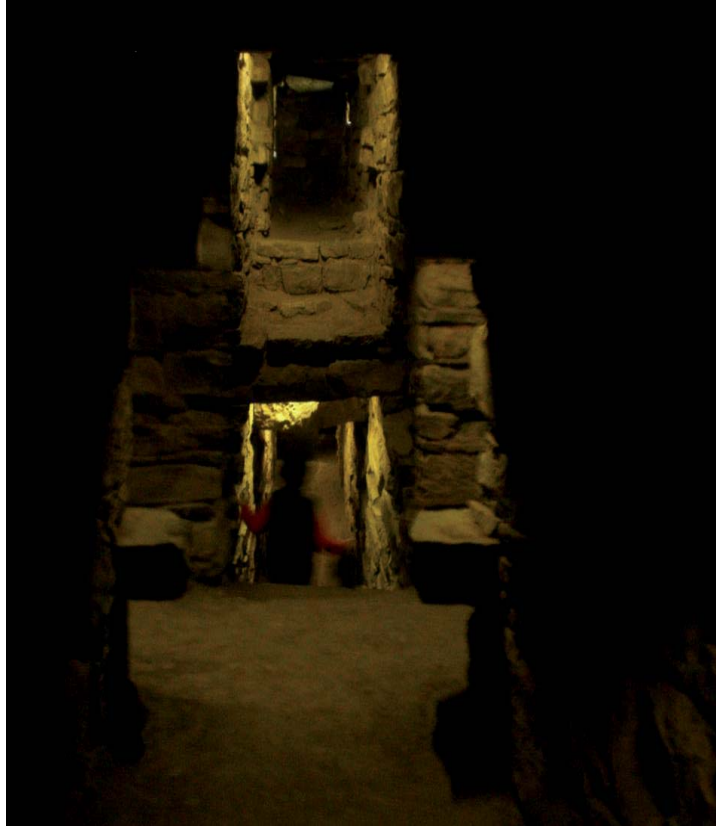
PAISAJE EVOCADO. PAISAJES EN MINIATURA, PARA JUGAR Y SOÑAR

Objetos domésticos o de formato pequeño dotados de sacralidad colectiva. Están a medio camino entre la escultura y paisajes ilusorios e imaginados, micro paisajes tallados. En esta especie de maquetas paisajistas se da la complementariedad entre el paisaje construido como suma de detalles, contenidos en la amplitud del paisaje natural, sugiriendo analogías con los paisajes reales. Ver detalle de la representación de los waru waru. Es un paisaje cultural creado intencionalmente por el hombre.



PAISAJE DEL ABAJO

El *hurin*, o el mundo de abajo, es el mundo oscuro de los ancestros, a los que se les venera y se les cuida. En el templo de Chavín, una serie de corredores y espacios subterráneos forman un paisaje sagrado y restringido, paralelo al que existe en la superficie. Es un paisaje intencionalmente diseñado.



IDENTIDAD, TERRITORIO Y PAISAJE EN EL PERÚ PRE Y POST COLONIAL

Trazaremos aquí, y siempre basándonos en el estudio de Ludeña, el devenir del paisaje y el paisajismo peruano desde conquista y colonización española del Perú. Y es que este momento es realmente un punto que quiebre en todo sentido, ya que más allá de los cambios formales y de organización política y social, la conquista y la colonia supone una ruptura radical con las concepciones que estaban a la base de toda la organización del mundo precolombino. Y el paisaje no fue ajeno a estos cambios, ya que la colonia cambió el modo de operar y relacionarse con la naturaleza, herencia que ha llegado hasta hoy. En este recorrido por la historia del paisaje peruano, llegaremos hasta el paisaje contemporáneo para completar y entender la identidad que han tomado hoy las ciudades y el territorio rural en el Perú.

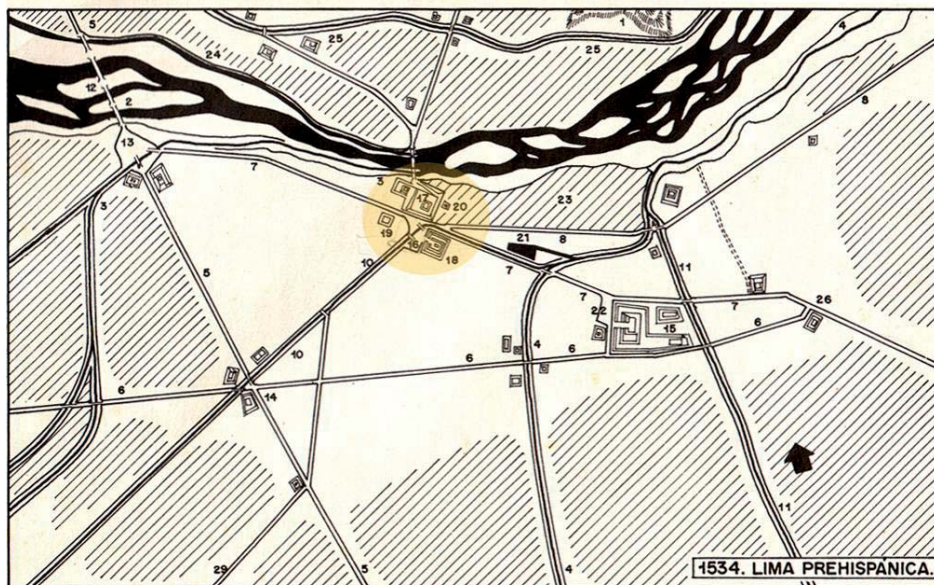
PAISAJE PRECOLOMBINO

Tomaremos el paisaje de la región actualmente ocupada por la ciudad de Lima para entender la lógica de asentamiento de los antiguos peruanos. Toda la franja costera del Perú, de norte a sur es un desierto que se extiende entre el Océano Pacífico y la Cordillera de los andes. Este desierto, de poco más de 3,000 km de largo y de anchos variables (el triángulo de planicie sobre la que se asienta Lima tiene desde el océano hasta vértice en el inicio de los Andes aproximadamente 20 km.

Esta franja costera desértica está surcada por ríos perpendiculares a ella, de descenden de los Andes y desaguan en el Pacífico, de Este a Oeste. Estos ríos forman a su paso por el desierto valles fértiles y aptos para la agricultura. Los antiguos peruanos, desde hace 14,000 años¹⁹³, empiezan a transformar el territorio, mediante una lógica de ocupación basada en los recursos que se podían obtener en cada región y orientada a la posibilidad de movilidad para intercambiar u aprovechar productos diversificados de otras regiones. Los valles de los ríos eran aprovechados para cultivar, y las construcciones y asentamientos se acomodaban donde los ríos permitían la subsistencia.

Esta lógica de producción, basada en el intercambio y la variedad de productos, hace indispensable la creación de una red de caminos longitudinales (paralelos a la costa) y transversales o de penetración hacia las montañas. La construcción de asentamientos estaba en un

“aconseja” sobre las faenas agrícolas a realizar. Este complejo es lo que hoy es el Palacio de Gobierno, y lo que daría origen al centro de Lima. Luego hicieron otros canales a ambos márgenes del río Rímac, así como con el Chillón y el Lurín, “creándose paulatinamente un área de cultivo de cerca de 50,000 hectáreas que transformaron profundamente el árido paisaje y que pudo alimentar a una población de 250,000 limeños durante aproximadamente 23 siglos.”¹⁹⁶



Posición de gobierno de la distribución de las aguas. El conjunto de huacas cercanas eran las necesarias para organizar la distribución y las actividades relacionadas con esta.¹⁹⁷

Los terrenos agrícolas se dividieron en unidades de riego, que se turnaban la distribución del agua. Estas unidades de riego eran las *chacras*, que luego pasaron a ser haciendas y en el siglo XX los actuales distritos de Lima, muchos de los cuales han mantenido los nombres de las unidades de riego originales (*Ate, Carabayllo, Comas, Lince, Surquillo, Surco, Lurigancho, Chada Cayo* y *Lurín*) mientras que otras se rebautizaron con nombres religiosos (*San Borja, Jesús María, San Miguel*, etc.) mientras que otros distritos como *Barranco* o *Chorrillos*, desde donde se podía acceder al mar por los surcos y bajadas formados por entrega de aguas de los canales al mar, toman su nombre de elementos presentes en el paisaje modificado por el sistema de canales.

*“Podemos asegurar que la división territorial realizada por esos antiguos limeños ha trascendido al tiempo y subsiste en la división política de la actual metrópoli. Además como cada canal de regadío estaba acompañado por un camino de acceso, útil para su mantenimiento, éste se sumó a la trama preexistente formando la red vial básica de la Lima actual.”*¹⁹⁸

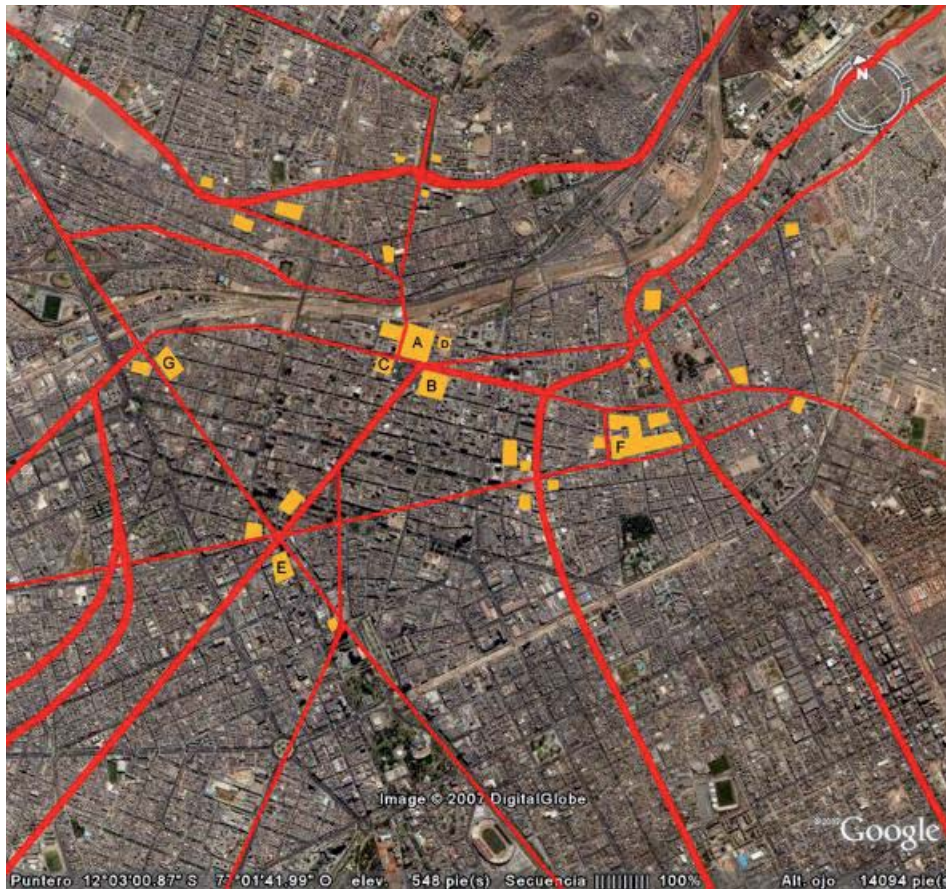
La cultura Wari, introdujo unos cambios construyendo el templo de Pacacámac como centro principal de la región y el de Cajamarquilla, así como una red vial que se unía a la preexistente para dar accesibilidad a estos dos nuevos polos. La llegada de los incas no aportó modificaciones al paisaje, salvo el potenciamiento del camino entre Ancón al norte y Pachacámac al sur, para integrarlo a su gran camino de la costa.

Los canales de regadío transformaron radicalmente el paisaje desértico en un fértil espacio agrícola, atravesado por una red de caminos que comunicaba los poblados con las parcelas. La convivencia o superposición en el tiempo de distintas culturas fue aportando al paisaje un conjunto articulado de *huacas* o construcciones ceremoniales o centros administrativos que dominaban los terrenos cultivables, comunicados por la red de caminos.



Una de las huacas en Lima: Puruchuco. Nótese la otra edificación al fondo en el cerro.

A la llegada de los conquistadores de Pizarro en 1533 el cacique de Taulichusco era el Señor principal del valle de Lima, poderoso señor gracias al control sobre la distribución de las aguas, que ejercía desde su palacio a orillas del río Rímac.



Superposición de la red de caminos y conjunto de huacas sobre foto satelital del Centro de Lima actual. A: Huaca de Taulichusco (palacio del Cacique Taulichusco el Viejo), B: Huaca de Puma Inti, C: Huaca del Cabildo, D: Huaca Riquelme, E: Tambo de Lima (terminal de comunicaciones), F: Huaca Rimac u Oráculo de Lima, G: Tianguéz (centro de comercio y mercado). En la actualidad, A corresponde a Palacio de Gobierno, B a la Catedral de Lima, C a la Municipalidad de Lima y el espacio entre ellas a la Plaza de armas. La tercera línea desde la esquina inferior derecha era el camino principal que llevaba al sur (zona Morro Solar y Pachacamac) que corresponde a la actual Vía Expresa.¹⁹⁹

EL PAISAJE EN LA COLONIA

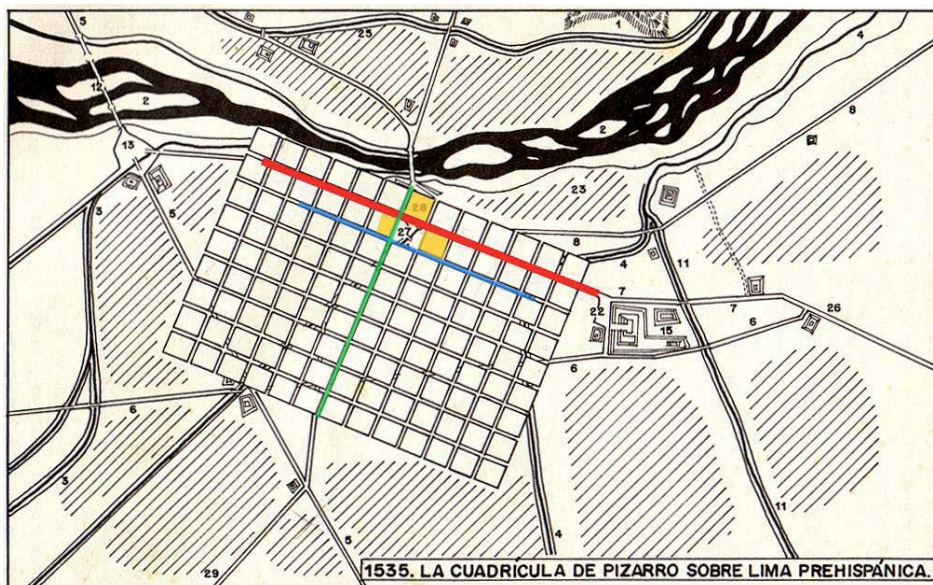
LIMA²⁰⁰

A la llegada de los españoles, la zona de la actual Lima era un gran vergel, con bosques de árboles frutales y con una población de 100,000 habitantes, 20,000 de ellos asentados en lo que luego fue la ciudad cuadrículada. El Señor de Taulichusco regía desde su palacio a orillas del río Rímac.

Pizarro lo destrona y funda Lima en 1535, contraviniendo las leyes de fundación de ciudades, que decretaba que el centro administrativo estuviera al centro de la cuadrícula. Instala en cambio el centro administrativo en el Palacio de Taulichusco,²⁰¹ ocupándolo y tomando los terrenos aledaños para su uso personal, formando “la Huerta de Pizarro”.

Toma la función de ser el nuevo distribuidor de las aguas para los riegos del valle, y con el poder que esto le confiere, repartió entre sus compañeros de armas los terrenos regados por “su” agua, y a las congregaciones religiosas los terrenos sobre los que no tenía poder, es decir los terrenos no bañados por el agua de su huerta. A la población indígena se la desplaza a la zona del Tianguéz o mercado, y luego a las reducciones de indios o *cercados*.

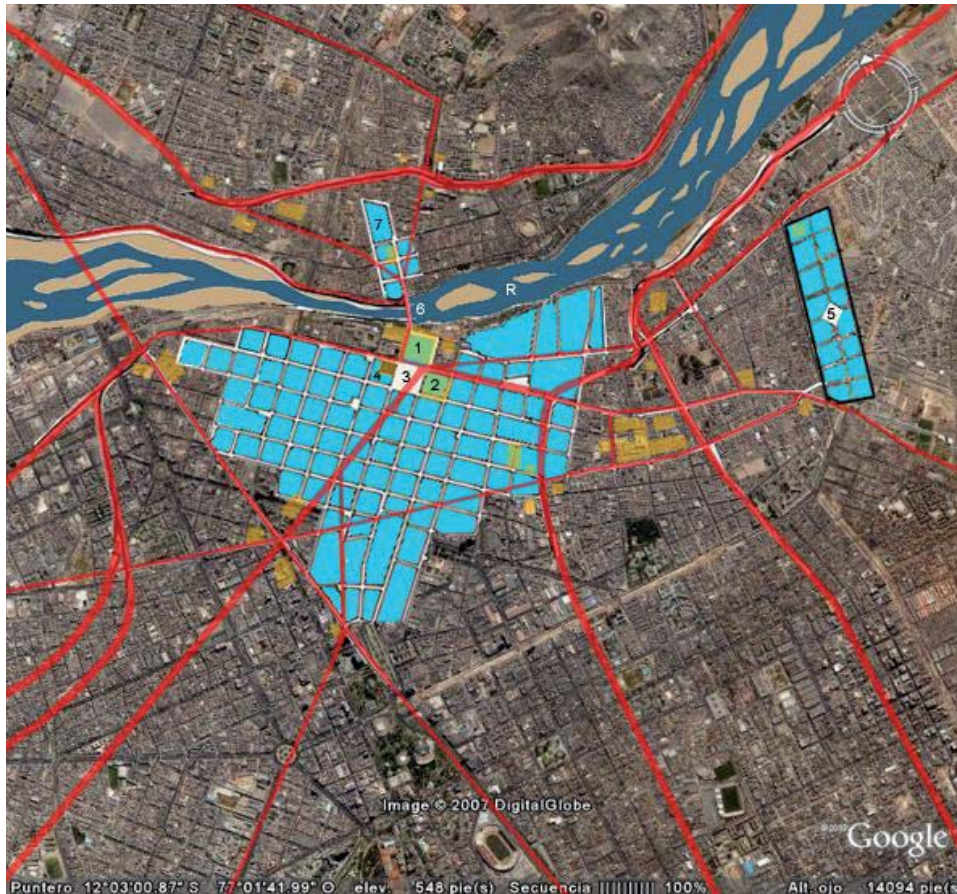
El bosque prehispánico desapareció alrededor de 1550, (ya en 1539, cuatro años después de la fundación de Lima, los bosques estaban al borde de la extinción) al explotárseles para extraer madera útil en la construcción de casas, como leña y carbón o para tiros de artillería.



La cuadrícula de Lima se dispone sobre la organización territorial prehispánica, aunque se orienta tomando como referencia la posición del Palacio de Taulichusco y las dos huacas aledañas (en amarillo) y el camino desde el oráculo hacia el mercado (línea roja). Se dispone que los ejes principales sean la Av. Real (en azul) y la Av. De Trujillo (en verde) que se enlaza con los caminos prehispánicos preexistentes y que atravesaban el territorio de norte a sur.²⁰²

Se estableció que Lima debía ser una cuadrícula de 13 de latitud x 9 cuadras de longitud, pero este trazado se interponía con huacas y caminos, por lo que la cuadrícula se acomodó a la trayectoria de los caminos prehispánicos y a la disposición del centro administrativo de

Taulichusco. Se estableció como eje principal la Avenida Real (hoy Jirón Callao) que llevaba al puerto del Callao y la carrera o de Trujillo (hoy Jirón de la Unión) que llevaba al norte. A medida que las cuadras se alejaban del centro administrativo, la cuadrícula perdió su carácter ortogonal.



Lima en 1613. 1: Palacio de Pizarro, 2: Catedral de Lima y Palacio arzobispal, 3: Plaza de armas, 4: Cabildo. La ciudad se expande lentamente y se ocupan los terrenos al este, hacia el Cercado (5) y al norte hacia el barrio de San Lázaro o Rímac (7) donde se construye la Alameda de los Descalzos.²⁰³

Lima es ya desde sus inicios una ciudad donde se superponen distintas realidades, que se funden para crear la conformación inicial. Luego de los primeros años, plagados de zozobra por guerras entre los españoles (que ocasiona el asesinato de Pizarro) y por ataques de los incas para expulsar a los “barbudos”, en 1542 se crea el Virreinato del Perú, con sede en Lima.

Gracias a esto, Lima se convierte en la ciudad española más importante de América del Sur, siendo la capital de un Virreinato que abarcaba los actuales Perú, Panamá, Ecuador, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Chile y Argentina.

Por lo tanto, además de ser la residencia del Virrey (Núñez Vela), es promovida sede Archiepiscopal en 1546. Lima crece en base a la instauración de conventos de distintas órdenes religiosas. En 1551 se crea la primera universidad de América, San Marcos, instalada en el límite de la cuadrícula regular. La ciudad en sus años iniciales tiene reminiscencias sevillanas

“en el aspecto de las calles, flanqueadas de balcones de estilo morisco (antes desde luego de ser sustituidos en la metrópoli hispalense por los cierres a la italiana), en los nombres de las vías públicas, en las devociones populares, en el color utilizado para recubrir los paramentos, en el recogimiento de las plazuelas, en la existencia de la Nueva Triana (el barrio de San Lázaro transpuesto el río), en la suntuosa decoración de los retablos y la planta de los templos, réplicas de los majestuosos de la urbe matriz, y en la amplitud de las mansiones, con disposición del modelo mediterráneo, copiándose en algunos casos hasta el nombre (Casa de Pilatos en Lima, remedo del señorial Palacio del mismo nombre en Sevilla).”²⁰⁴

Debido a su gran riqueza e importancia, la ciudad es blanco codiciado de piratas que iban saqueando otras ciudades costeras, y ante un inminente ataque se decide amurallar la ciudad, por lo que se inicia su construcción en 1684. Los terrenos entre la cuadrícula y las murallas quedan libres como zonas de cultivo o de esparcimiento. En el censo de 1790, Lima cuenta 47,496 habitantes. Las murallas se suprimen en 1868 para permitir la expansión de la ciudad.



Lima en 1748. Distribución de los campos de cultivo intramuros.²⁰⁵ Nótese que los caminos prehispánicos, señalados en blanco, siguen condicionando la forma de la ciudad, estableciéndose las puertas de la muralla sobre los antiguos caminos, e incluso el camino de norte a sur es el que delimita la expansión de la cuadrícula.

UNA NUEVA MANERA DE ENTENDER Y OPERAR EN EL TERRITORIO

Desde 1532 en que los conquistadores españoles destronan al inca Atahulpa, se instaura progresiva pero rápidamente un nuevo modo de operar en el territorio. Para el colonizador, el territorio no representa un espacio sacralizado sino una fuente de recursos a explotar, desmitificándolo y convirtiéndolo en objeto de dominio y fuente de recursos para acceder el progreso. Desarticulada la cosmovisión precolombina, los dioses dejan de estar *en* la naturaleza para ubicarse *fuera* de ella como una nueva deidad omnipotente. Desacralizada, se convierte en un lienzo en blanco sobre la que se puede actuar a conveniencia, ya que en la concepción cristiana, el paisaje y la naturaleza están puestos al servicio del hombre. La extirpación de idolatrías no

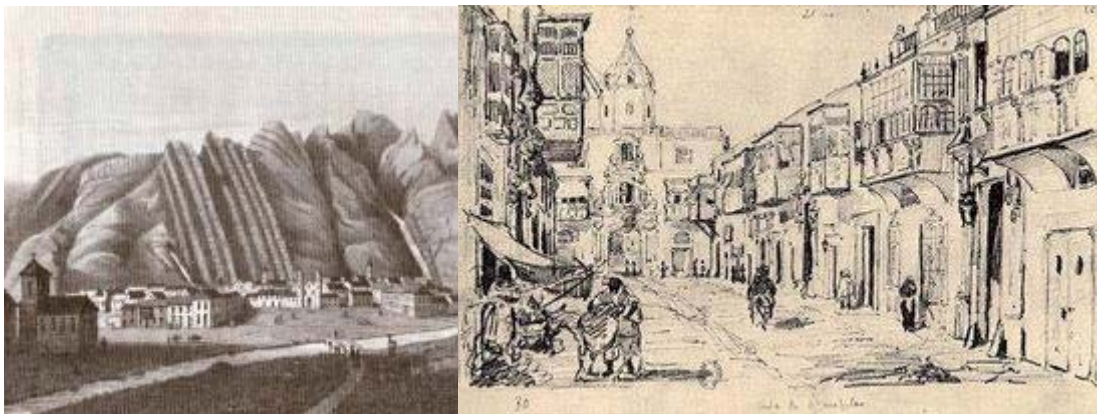
estuvo circunscrita a cancelar las imágenes y ritualidad nativas, incluyendo también los objetos y elementos del paisaje nativo llenos de significado mágico religioso. El *Apu*, el cerro sagrado, se desacraliza para convertirse en una cantera inagotable y vorazmente explotada. Con el tiempo, la explotación de los recursos naturales “*también cumplió con el cometido de separar territorio y paisaje como una unidad intrínseca de la experiencia humana.*”²⁰⁶ Esto se logró con las mismas prácticas de superposición de sentidos con las que el cristianismo borró de Europa los cultos paganos²⁰⁷: sobre un *Apu*, sagrado por sí mismo, se construye una iglesia o una imagen de la religión cristiana.

Después de varios siglos, se borró de la memoria colectiva la sacralidad de ese cerro, que es percibido simplemente como una porción de terreno sobre la que se yergue el verdadero objeto de culto. Esta nueva visión, significó un radical cambio en el paisaje peruano a tres escalas: territorial, del sistema urbano y de la relación con los espacios domésticos. A nivel territorial la vasta explotación minera y las ciudades surgen como grandes artificios concentrados y contrapuestos al mundo natural. Y es que la concepción de superioridad del hombre sobre la naturaleza, exacerbó la contraposición entre lo construido y lo natural.

En las ciudades, la base de la transformación del paisaje estuvo guiada por dos conceptos que sirvieron de referencia: el *urbanismo seco* y el verde artificializado.²⁰⁸ Esto se refiere a que en los primeros intentos de modelar el espacio público limeño se obviaron los jardines en favor de las alamedas, verdaderos paseos adornados por esculturas -ubicados en la otra ribera del río Rímac, en lo que se llamó San Lázaro hoy conocido como el distrito del Rímac- y a la posterior tendencia versallesca de modelar la vegetación.



Paisaje rural: (izquierda). Arriba: dibujo de G. Poma en 1612 de la actividad minera en la Villa Rica de Oro, abajo, esta mina, denominada de Santa Bárbara, en el cerro *Chacclatana*, explotada; abajo: Este mismo complejo minero durante la colonia.



Paisaje urbano: (derecha). Arriba: Lima en 1612 por el cronista G. Poma de Ayala. Abajo: dibujo de Lima a nueve años del final de la colonia por el pintor y diplomático francés L. Angrand (1830)²⁰⁹

A mediados del siglo XVIII se insertó un nuevo tipo de espacio público: el jardín y el parque urbano, inspirado en la jardinería versallesca, consolidándose en la práctica de “artificializar” el verde, modelando las especies vegetales y ordenándolas bajo la geometría y racionalidad cartesiana. Una suerte de naturaleza modelada en contra de su propio temperamento, para que prevalezca lo artificial sobre lo natural.

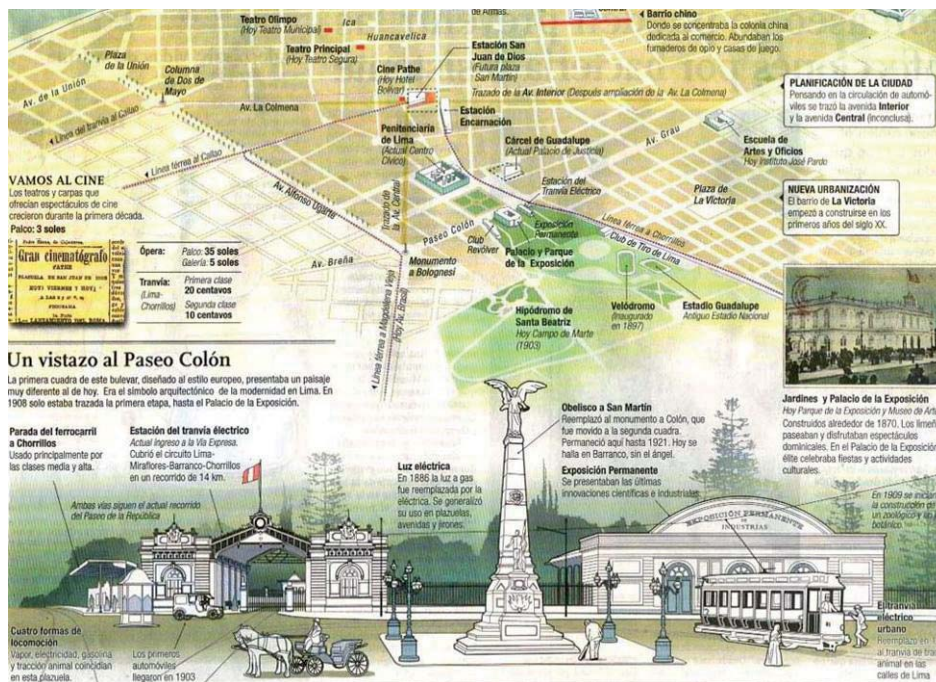
Este concepto llega hasta nuestros días incuestionado y arraigado en la mentalidad colectiva, por el cual el verde no manipulado es una señal negativa para la ciudad. Y esta es la principal herencia paisajística del barroco: que el verde no tiene valor por sí mismo en cuanto elemento de la naturaleza, y solo justifica su presencia si adquiere carácter decorativo del topiario o, en palabras de Ludeña, si se convierte en *verde artistizado*.²¹⁰

EL PAISAJE REPUBLICANO

Con la independencia del reino español en 1821, llega la República. A partir de mediados del S. XIX, Lima se convierte en una ciudad cosmopolita gracias al intercambio comercial con Europa, impulsado por la exportación de materias primas como el guano, caucho y la explotación minera, así como por la importación de tecnologías de la industria como vías férreas y sistema de trenes, tranvías y alumbrado a gas.

Pero sobre todo, en el que se ha denominado el período del *trazado axial, afrancesado e ilustrado*²¹¹ se importaron los modelos haussmanianos de estructuración de la ciudad, que revolucionaron la concepción misma de lo urbano²¹²: se dejó de lado la ciudad conventual, encerrada en sus propios espacios interiores, para adoptar un modelo de ciudad volcada al exterior, asumiendo la calle el estatus de lugar público por excelencia y donde se desarrolla la vida mundana, social y política.

Junto con las primeras grandes avenidas arboladas que forman grandes ejes que irradiaban el tejido urbano desde su núcleo hacia los alrededores, se establecen grandes parques urbanos en los cuales poder desarrollar esta nueva “vida hacia afuera” de paseos y socialización y de representación simbólica. Pero de estos parques urbanos solo se hicieron dos, el *Parque de la Exposición 1872* y lo que es el actual *Campo de Marte*, conformado en esa época por el Hipódromo de Santa Beatriz (1903), y la zona aledaña del Velódromo (1897) y el antiguo Estadio de Guadalupe (1897), que se constituían como una zona de recreación en el extremo de la ciudad, pero que no llegaron a conferirle a ésta una suficiente presencia vegetal.



Lima a fines del siglo XIX. Véase el conjunto de espacio verde y de esparcimiento conformado por el parque de la Exposición, el Velódromo, el Hipódromo (hoy Campo de Marte), el estadio de fútbol Guadalupe y el Club de Tiro Revólver.²¹³

A finales de siglo XIX se introduce el cemento portland, material importado de Inglaterra y que permite una nueva tipología constructiva distinta a la que permitía el adobe, quincha y cal utilizado desde la colonia. Gracias al uso de este nuevo material y a la fuerte influencia francesa del momento, se desarrolla un estilo ecléctico afrancesado que rompe con la construcción tradicional limeña.²¹⁴

Por otro lado, en el paisaje rural, la construcción de la red ferroviaria primero y la posterior red vial terrestre, se convirtieron en elementos de la nueva estructuración del territorio y modelación del paisaje. Los campamentos y complejos metalúrgicos así como las represas transformaron y domesticaron el paisaje nativo e intocado.

En ambos contextos urbano y rural, la relación con el paisaje durante la república se basó en el modelo de extracción y explotación en la primera mitad del siglo XX, y en la explotación y destrucción del paisaje debido a los modelos de producción capitalista de la segunda mitad, trabajando contra la naturaleza para obtener beneficio económico.²¹⁵

PAISAJISMO DEL S. XX. EL ORNATO PÚBLICO Y EL PARQUE URBANO MODERNO

En la década de 1920 surge el indigenismo, un movimiento intelectual y artístico que buscaba dotar de identidad peruana la producción cultural, dominada hasta ese momento por la influencia europea. Este movimiento es un primer acercamiento al pasado precolombino y al bagaje cultural autóctono, que es revisado como referente artístico y cuya iconografía es integrada sobre todo a las artes decorativas.²¹⁶

En la pintura y escultura, el indigenismo significó una innovación temática mas no estructural, reelaborando formalmente el bagaje precolombino pero no desde el plano conceptual. En el ámbito de la arquitectura y el urbanismo se da este mismo escenario, siendo el estilo imperante de los edificios bajos el “*Neocolonial, inaugurado con el Palacio Arzobispal. Este estilo fue el complemento natural del indigenismo que campeaba en la pintura y literatura.*”²¹⁷

En este contexto artístico se proyecta otro importante parque urbano público, el Parque de la Reserva, que era parte del Parque de la exposición y cuya construcción se inicia en 1926, culminándose en 1929, bajo el diseño del arquitecto francés Claude Sahut y la conducción del ingeniero Alberto Jochamowitz. Participaron escultores peruanos en los grupos escultóricos de las fuentes, bajo la orientación indigenista de José Sabogal, creador de la *Huaca Ornamental*.

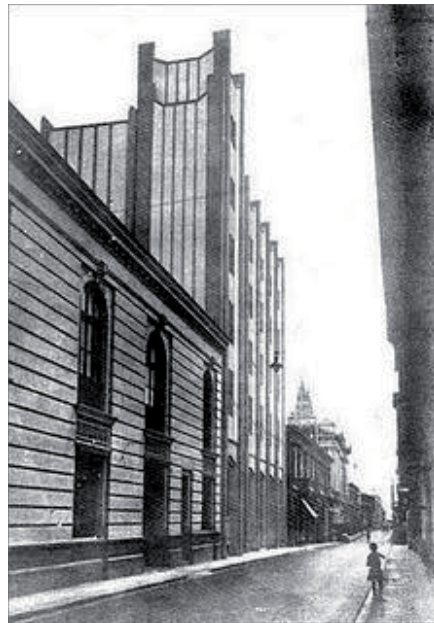
Aquí también los principios ordenadores siguen siendo europeos, pero combinándolos con elementos decorativos y de mobiliario por figuras que reinterpretan el bagaje cultural e iconográfico local. Fuentes con *huacos*, esculturas de indígenas y jarrones de chicha reemplazan a los grupos escultóricos de las fuentes barrocas, Venus y jarrones renacentistas. Los pabellones nacionales de las ferias internacionales se reemplazan por la reinterpretación de una *casa mochica*. Planteado como un parque-monumento para honrar a los reservistas que durante la Guerra con Chile ahí acamparon para defender Lima, este parque se inscribe como una mezcla ecléctica entre lo europeo, lo indigenista y el carácter conmemorativo, donde los monumentos militares ecuestres se codean con la estética indigenista. Este parque con todas sus contradicciones es el primer intento relevante de la búsqueda de nuevas maneras de acercarse al bagaje cultural peruano y a buscar una redefinición del paisajismo peruano.

Durante este período, gobernado por Leguía, se dota a la ciudad de Lima de una importante colección de escultura pública y conmemorativa, con el objetivo de monumentalizar la ciudad y crear espacios escenográficos en el paisaje urbano. Este es el único momento

de la historia peruana en que se da un verdadero programa de transformación urbanística de la mano de un programa de arte público.

Pero al mismo tiempo que se crean importantes ejes viales urbanos, se monumentaliza la ciudad, y se urbanizan terrenos de cultivo, en el Centro de Lima se destruyen sistemáticamente las casonas coloniales y republicanas para dar paso a la “modernización” del Centro, convirtiéndolo en el centro económico de la ciudad, favoreció la especulación edilicia y la importación de tecnologías y materiales constructivos modernos.²¹⁸

La llegada del concreto armado permitió la construcción de edificios de altura dentro de un contexto promedio que se elevaba solo a veinte metros, dejando sin efecto la norma que prohibía construir más alto que la torre de Santo Domingo.²¹⁹



Izquierda: Edificio Wiese, de 1921, primer rascacielos de Lima. Nótese la esquina achaflanada como las del ensanche barcelonés, para permitir el giro del tranvía. Derecha: Edificio Gildemaister, rompe con la altura homogénea del Centro de Lima.

El paisaje urbano del Centro histórico cambió radicalmente, de un paisaje eminentemente residencial, horizontal y homogéneo, organizado en una trama y tipología colonial, a un paisaje discontinuo, tanto estilísticamente como en cuanto a alturas y usos.

Esto colaboró significativamente con el deterioro y degrado de la ciudad sofocada por una verticalidad excesiva respecto al ancho de sus calles, las cuales quedaban estrechas para la sobrecarga que significó la conversión en el de nuevo centro económico y comercial. Es la etapa de la ciudad irradiada, proceso de modernización donde se trazan ejes viales sin considerar el impacto ambiental.

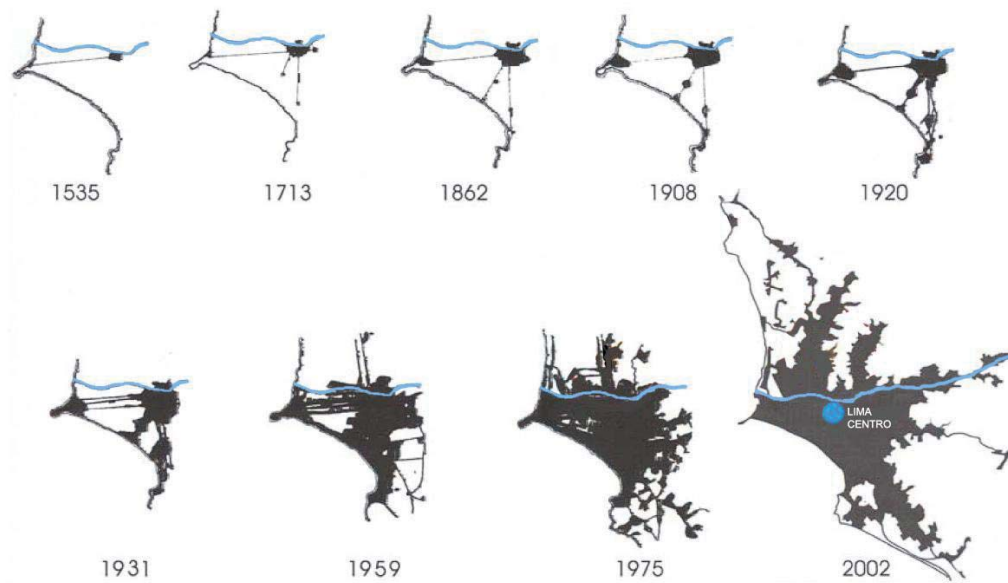
Se forman suburbios a los que los habitantes del centro migran y donde se abandona el modelo de ciudad continua, para adoptar el modelo anglosajón de ciudad jardín de lotes privados y con viviendas unifamiliares.²²⁰



Lima en la década de 1930. Parque de la Exposición, (abajo izquierda) Parque de la Reserva, (arriba izquierda) el hipódromo de Santa Beatriz (actual Campo de Marte) y de izquierda a derecha, la antigua vía de ferrocarril Lima-Chorrillos (hoy vía Expresa), Av. Petit Thouars, Av. Leguía (actual Av. Arequipa) y el trazado en rojo de la actual Av. Salaverry, construida en 1938. Nótese los campos de cultivo sobre los que se posa la ciudad, hoy totalmente cubiertos con los distritos de Jesús María, Lince.

Luego del Parque de la Reserva, Lima no repite la experiencia del parque urbano: más bien desde la década del treinta hasta la del setenta se da el periodo que Ortiz de Zevallos acuña como *ciudad expansiva* entrando en un proceso intensivo de urbanización de los terrenos de cultivo existentes entre los suburbios urbanizados, creándose una gran ciudad de baja densidad. El movimiento moderno, con sus postulados de oposición construcción/naturaleza, contribuye a arraigar el artificio sobre la naturaleza.

El aspecto árido de la ciudad se acentúa sobre todo por la pérdida de reservorios naturales de agua subterránea producto de la urbanización acelerada, la pérdida de terrenos agrícolas y la mala gestión de aguas de regadío.²²¹



Crecimiento urbano de Lima desde la cuadrícula de Pizarro en 1535, hasta la formación de los Conos Norte, Este y Sur.²²²

LA CIUDAD POPULAR

Desde su fundación hasta 1930, Lima crece solo hasta un pequeño cinturón externo a lo que fueron sus murallas. Pero entre los años 1930-1970 debido a la migración masiva de la población rural, Lima se vuelca descontroladamente sobre sus tres valles, ocupándolos progresivamente con baja densidad. Este es el período de expansión de la ciudad.²²³

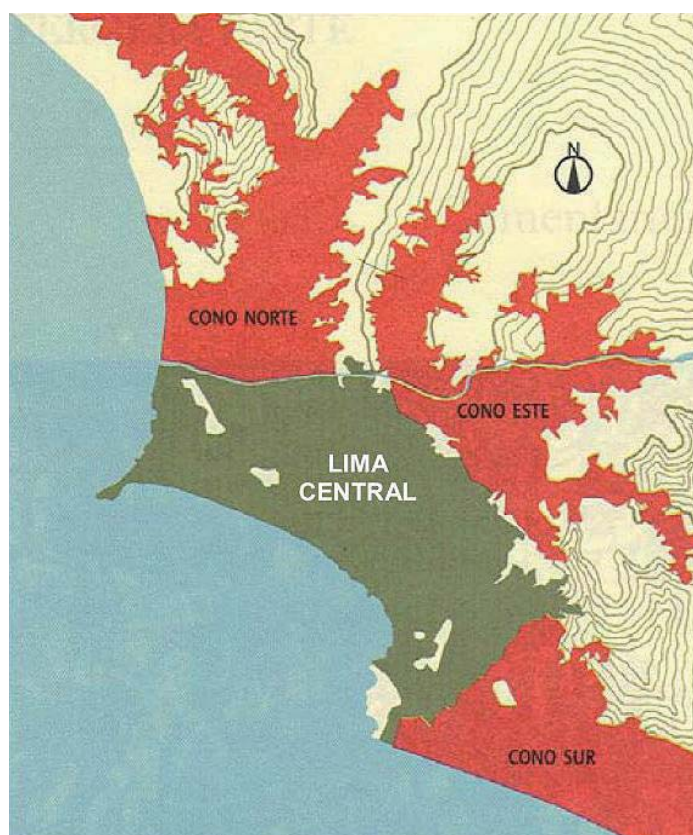
La migración masiva hacia las ciudades de la costa, principalmente a Lima se dio por los condicionamientos económicos internacionales del crac de 1929 que llevaron al Perú a un agudo empobrecimiento.

La crisis económica trajo inestabilidad política que se tradujo en la total incapacidad del Estado de generar un plan social y urbano para hacer frente a la migración que seguía su acelerado curso y que hizo colapsar los recursos y servicios de la ciudad. La migración se traduce en un enorme crecimiento urbano informal y paralelo, ante la ausencia de respuestas del Estado.

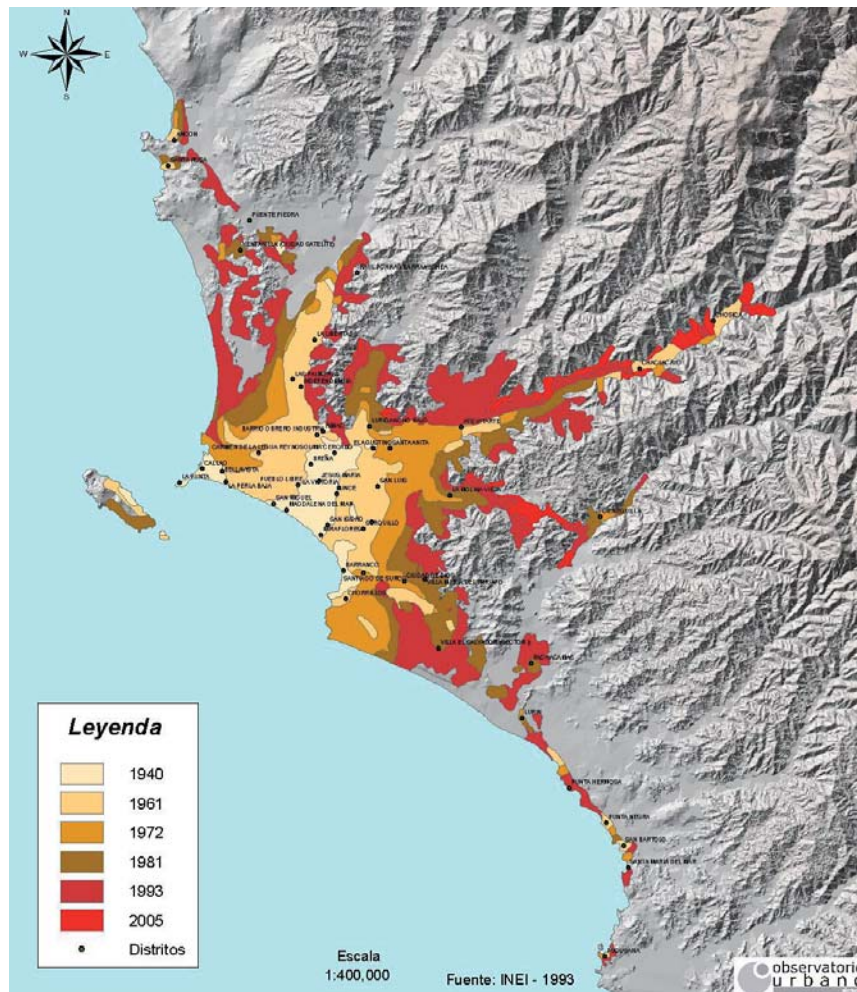
Entre 1940 y 1961 se da la explosión demográfica más alta, con un crecimiento poblacional del 172 %. Es de considerar que este crecimiento es sobretodo registrado en estos sectores marginales de la ciudad: en 1988, el 50% de viviendas del área metropolitana estaba ubicada en asentamientos informales.²²⁴

Años ²²⁵	Población Nacional	Población Metropolitana	% de la Población Nacional
1940	7'023,000	645,000	9.2
1961	10'217,000	1'846,000	18.1
1972	13'355,000	3'032,000	23.7
1981	17'755,000	4'608,000	26.0
1988	21'256,000	6'054,000	29.5
1990	21'597,000	6'414,497	29.7
2007	27'412,157	8'482,619	30.9

Se forma un gigantesco cinturón periférico de *pueblos jóvenes* que circunscribe a la ciudad formal, encajonándola entre el borde costero y la ciudad informal. *“Hoy Lima es una gigantesca barriada con pequeñas porciones de ciudad consolidada”*.²²⁶



Mapa de Lima con los 3 conos en el 2004. Elaborado por el Instituto Geofísico Nacional.



Mapa geográfico del crecimiento de Lima. Fuente: Observatorio Urbano de Desco.

Esto ha supuesto una verdadera revolución en el paisaje urbano de Lima, creando realidades urbanas y sociales opuestas y paralelas: una ciudad formal y consolidada, organizada en distritos ubicados en la llanura entre el borde costero y las primeras montañas de los Andes y una gigantesca periferia que se ubica en estas montañas y sus quebradas, tapizándolas mediante malabares urbanísticos que permite aprovechar hasta el último metro disponible.

Surgen así los llamados “conos” (norte, este y sur), urbanizaciones informales con un crecimiento demográfico tal que en 40 años iguala el crecimiento poblacional en 446 años del Centro, el puerto del Callao y los distritos formales juntos.²²⁷ Simultáneamente se producen dos paisajes urbanos distintos,

“la producción oficial y otra que se da fuera de su radio de alcance: aquella cuyos sentidos y mecanismos se oponen diametralmente a los de la cultura oficial y a los establecimientos del sistema actual del Estado, y que

paradójicamente ha marcado la pauta de construcción de la ciudad peruana del último medio siglo, a pesar de que casi la totalidad de esfuerzos de inversión estatal se han dado a sus espaldas."²²⁸

Este no es un fenómeno circunscrito a la capital, sino que se repite, en distintas medidas, en cada ciudad de la costa, e incluso algunas de la sierra. Es un proceso de auto urbanización que se inicia con la ocupación de terrenos públicos o privados por un grupo migrante, para luego construir las viviendas, y posteriormente, mediante el trabajo comunal y la organización vecinal, se exige a las autoridades la afirmación y consolidación de este nuevo pueblo joven.

Este es un proceso de constante transformación que puede tomar décadas, y donde el Estado va llegando para dotar de servicios básicos de luz, agua, desagüe y conectividad mediante escaleras y vías de transporte. Cuando un pueblo joven se ha consolidado se le llama ciudad popular, que por sus mismos orígenes y carencias no cuenta con espacios públicos proyectados.



Tres estadios de consolidación de los nuevos barrios o "barriadas": invasión en los cerros con vivienda de material precario; ciudad popular, de material sólido y a la que ya han llegado algunos servicios; En la tercera etapa las viviendas son multifamiliares.



Ciudad popular que se amolda y cubre el territorio natural con una *piel urbana*.



Actualmente, la ciudad popular tiene condiciones distintas a las que tenía en su etapa de pueblo joven: sus habitantes ya son urbanos y limeños (en el caso de Lima), pues son la tercera generación de la población migrante y rural que fundó los pueblos jóvenes; Algunos de los distritos populares constituyen una emergente clase media, integrados a los sistemas productivos y de comercio. En Lima el 40% de la población vive en barrios populares y dos tercios de la vivienda en el Perú es autoconstruida.²²⁹

Este fenómeno ha transformado tanto el paisaje urbano como el rural del Perú. Por un lado, las ciudades se estructuran en base a estas dos realidades (ciudad formal y ciudad popular en distintos grados de

consolidación) como dos fenómenos complementarios; por el otro lado, el paisaje rural queda abandonado, ya que en menos de cincuenta años, el Perú se ha convertido en un país eminentemente urbano con un 76% de población que vive en las ciudades frente al 24% de población rural. En la Provincia de Lima, la relación se exagera siendo el 99% urbana.²³⁰



Paisajes de Lima: ciudad popular y ciudad consolidada

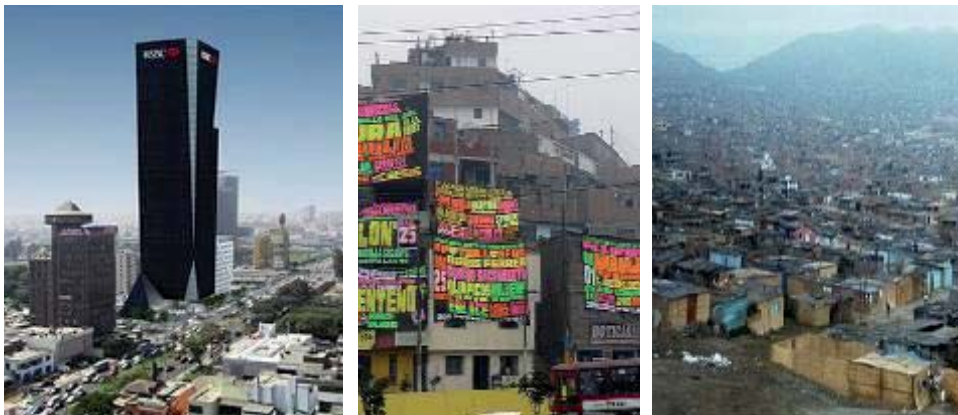
LA CIUDAD NEOLIBERAL Y EL ESPACIO PÚBLICO

Los años noventa marcan el fin del dominio del terrorismo que asoló el país por veinte años. El espacio público es el lugar donde se exorciza el enclaustramiento forzado que se vivió durante ese período y es ahí donde se reflejan las motivaciones y tendencias del paisajismo desde los años 90. Este se caracteriza por una corrupción del paisaje y un paisaje corrupto por actitudes de todo vale y dejadez política así como de la irrupción de la economía neoliberal.²³¹

Luego de esto y en paralelo al fenómeno de la ciudad popular, el Perú y Lima en especial se vuelcan en el sendero de la economía neoliberal, privatizando los servicios urbanos básicos a compañías transnacionales. No hay un plan predeterminado de actuación, Lima se deja llevar por la fuerza arrolladora del capital, y es arrastrada hacia la economía global. Pero, según Ludeña, este cambio económico no tiene repercusión en el ordenamiento urbano de la ciudad: esta no se adecua según un plan para hacerla apta y funcional para una economía de redes, sino que se acomoda a ésta como puede. *"La imposición de lógicas derivadas del actual modelo económico pasa por alto criterios mínimos como planificación o sostenibilidad."*²³² Sin embargo se pueden identificar ciertas evidencias de una adaptación de la ciudad al sistema neoliberal, como la casi total desaparición de su tejido industrial y su reemplazo por la proliferación de la economía de bienes y servicios, organizados en precarios clusters. Lima participa de la globalización, pero no está inmersa en ella.

“La integración de Lima a la economía globalizada se está dando a través de los servicios (financieros, hoteles, información, turismo, remesas), con una característica importante: Lima se está integrando más al exterior que al interior, pero no lo está haciendo a partir de una base exportadora de productos sino de servicios”.²³³

Como otras ciudades latinoamericanas tocadas por el proceso neoliberal, Lima ha experimentado al principio cambios de fachada, exaltando el consumo, que luego se han hecho estructurales: los megaproyectos de la empresa privada compran la ciudad, que termina moviéndose según los intereses del capital.²³⁴ Esta ola neoliberal contribuye también en la transformación del paisaje urbano, con edificios-logotipo de las transnacionales, que surgen en cualquier punto de la ciudad como verdaderos *landmarks* verticales y vidriados que referencian el paisaje eminentemente horizontal, desértico y polvoriento.



De izquierda a derecha: la ciudad neoliberal consolidada, ciudad popular y pueblo joven.

CONFORMACIÓN TERRITORIAL E IMAGEN DE LIMA

La ciudad de Lima está asentada en el centro de la franja desértica y costera del Perú, sobre el Océano Pacífico. Se extiende a lo largo del litoral desde el distrito de Ancón hasta el de Pucusana, en una extensión de norte a sur de 130 km. de costa y playas. La bahía de Lima, en el centro del área metropolitana está a 110 msnm, sobre un acantilado formado por terrenos aluvionales.²³⁵



Esta llanura, en medio del desierto arenoso, es una especie de oasis gracias a la presencia principalmente de tres ríos: el Chillón por el norte, el Rímac en el centro y el Lurín por el sur.

Las barreras por el oeste son el Océano Pacífico y por el este las montañas de la Cordillera de los Andes. Lima ha tenido un desarrollo regular en los terrenos llanos e irregular en las barreras geográficas, que no se han constituido como límites naturales a la expansión de la ciudad sino que han sido rebasados, aprovechando sus valles como ejes de penetración urbana en el territorio montañoso del Este. La mayor expansión de Lima se da hacia el sur y hacia el norte, donde la franja desértica no opone más obstáculo que su aridez y lejanía.

El Centro de Lima se ubica lejos de la costa, sobre el río central (Rímac). Esto hizo que se configuraran pequeños balnearios en la costa, hacia los que paulatinamente fueron migrando y estableciendo permanentemente las clases pudientes, configurando la zona costeña en distritos con mayor grado de consolidación y desarrollo. Pero en Lima no se ha generado una integración real de la ciudad y su costa debido a la barrera vertical formada por el acantilado sobre el que se asienta la

ciudad, limitándose a crear en lo alto un cinturón de edificios con vista al mar y algunos accesos a las playas.

La construcción del waterfront de Lima está todavía por hacerse, pero el verdadero desarrollo de la potencialidad de la costa se dará cuando se culminen las lagunas de oxidación y tratamiento de aguas servidas que actualmente los colectores de desagüe vierten en el mar generando graves problemas de contaminación.²³⁶

EL PAISAJE Y EL ESPACIO PÚBLICO CONTEMPORÁNEO PERUANO

En los últimos ocho años,²³⁷ se han creado una serie de parques metropolitanos, los Parques Zonales, en el intento de crear desahogos verdes en el cinturón de de barrios populares con distintos grados de consolidación asentados en los áridos cerros del Este. Estos parques son cinco: Parque Zonal Sinchi Roca (Comas), Parque Zonal Lloque Llupanqui (Los Olivos), Parque Zonal Capac Yupanqui (Rimac), Parque Zonal Cahuide (Ate Vitarte), y Parque Zonal Huascar (Villa el Salvador).²³⁸



Los 6 parques zonales de Lima forman un cinturón verde en las primeras montañas de los Andes, donde se asientan los distritos más jóvenes y poblados de la capital. Fotos de la derecha: el parque zonal Huáscar de Villa el Salvador, al sur de Lima.

A pesar de su innegable utilidad como desahogo ecológico y de esparcimiento, resultan ciertamente insuficientes frente a la inmensa superficie de territorio recubierto y convertido en ciudad. Prácticamente no quedan espacios libres en ella, y la *“incapacidad de planificar los servicios en la ciudad”*²³⁹ y la falta de planeamiento de su expansión urbana la ha privado de áreas naturales y agrícolas cercanas. Aunque varios de estos parques tienen un planteamiento recreacional, con la inclusión de campos deportivos y piscinas, otros, como el Parque Huascar en Villa el Salvador, ponen mayor énfasis en el aspecto ambiental, constituyéndose tal vez en los ejercicios de paisajismo más claro en el espacio público de Lima de las últimas décadas.

Junto a estos parques, en los últimos años se han llevado a cabo proyectos en el Centro de Lima de puesta en valor de espacios urbanos preexistentes y se han creado otros nuevos y con claro potencial paisajístico, como son la Alameda de las Malvinas, el Parque de la Muralla y la Alameda Chabuca Granda, estas últimas quizás las intervenciones más complejas de diseño e intervención paisajista que intentan recuperar para la ciudad la ribera del río Rímac.

Ludeña hace una clasificación de los proyectos y la producción paisajística realizados desde los años noventa a nivel nacional, bajo los siguientes criterios: la búsqueda de una identidad nacional o de adherir a un estilo internacional, la producción formal o informal, la teatralización autorreferencial de la identidad o producción de intención ecológica. Como veremos, el autor no incluye en su categorización el caso de los Parques Zonales que ya hemos presentado.

De todos modos, la clasificación que hace Ludeña es muy completa, por lo que nos ceñiremos a ella para establecer los siguientes ejemplos de la producción paisajística contemporánea en el espacio público peruano.

Esta revisión es útil para empezar a esclarecer los criterios que sustentan estos proyectos, como son la representación y la anécdota como elementos articuladores de la transmisión de contenidos y mensajes; la inclusión de escultura y estatuaria como vehículo de esos contenidos; el verde y el tratamiento paisajístico como marco o fondo de estos elementos escultóricos, pero que pocas veces son en sí mismos el elemento donde se materializa la propuesta conceptual del proyecto; Se configuran en espacios para el consumo pasivo de estas figuras retóricas, sin generar la espacialidad que posibilita nuevos espacios de interpretación.

PAISAJE CHICHA²⁴⁰ ACULTURADO

Obras que con pretensiones eruditas citan hitos de la cultura occidental, mezclando múltiples referencias temáticas, técnicas y materiales. El *Paseo de las Musas*, de Chiclayo es un ejemplo de este tipo.

Estas obras configuran entornos descontextualizados del resto de la ciudad, tanto formal como culturalmente, resultando en paisajes postizos y artificiales.



PAISAJE DEL NEO NACIONALISMO REGIONAL

Por otro lado, la aspiración de búsqueda de una identidad regional, ha producido un neoneo-nacionalismo urbanístico, con obras auto celebratorias de la identidad de cada ciudad. Con la teatralización de lo propio y la referencia banal a la historia y tradición locales, se cae en el populismo urbanístico y el *kitsch*.



PAISAJISMO CHICHA DE REGISTRO PROFESIONAL

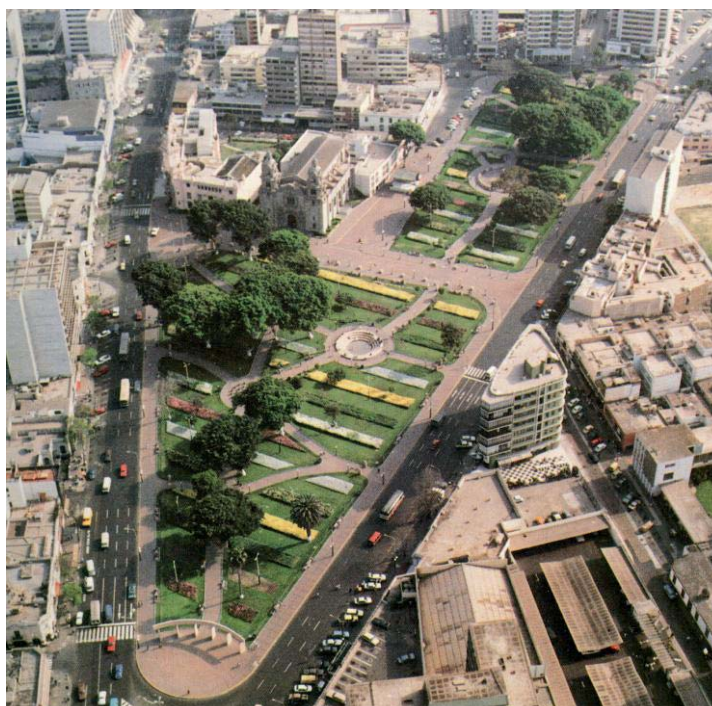
Constituyen el 80% de lo hecho en los espacios públicos en los últimos años. Dominado por la retórica de la chicha popular, con mezcla de colores, formas y materiales. Abajo a la derecha, el *Parque del Amor*, cuyas bancas le deben su influencia a las proyectadas por Gaudí en el Parc Güell de Barcelona.



PAISAJISMO DE TRADICIÓN ACADÉMICA INTERNACIONAL

Cercano a conceptos y diseño de la producción internacional. Obras diseñadas por arquitectos formados con matriz europea ítalo-ibérica, con influencia del urbanismo barcelonés. En Lima, existen ejemplos como el Parque Central de Miraflores y la Alameda Chabuca Granda, pero también hay ejemplos en Arequipa, Ayacucho y Huancavelica.

En estas fotos: Arriba, el Parque Central de Miraflores, abajo, Alameda Chabuca Granda, ambos proyectos del arquitecto Javier Artadi. Estos proyectos serán materia de estudio en el capítulo 4 de esta investigación.



PAISAJISMO POPULAR DE LA TRADICIÓN NAIVE

Elabora imágenes lúdico-románticas, de elaborada factura artesanal, ingenuidad en sus intenciones y mezcla entre artificio y paisaje local. Un ejemplo de esto es el *Parque de la identidad Huanca*, mostrado en la foto del extremo inferior, otro espacio que tiene una clara influencia formal del Parc Güell de Barcelona.



**PAISAJE SIN
PAISAJISTAS DE LA
TRADICIÓN URBANO
POPULAR. LOS
JARDINES DE
BARRIADA**

Paisajismo y discurso ecológico en las barriadas y en la ciudad popular. Parques residenciales autoconstruidos por los pobladores en el espacio público. Surgen de manera espontánea para hacer frente a la aridez de los cerros circundantes de Lima.



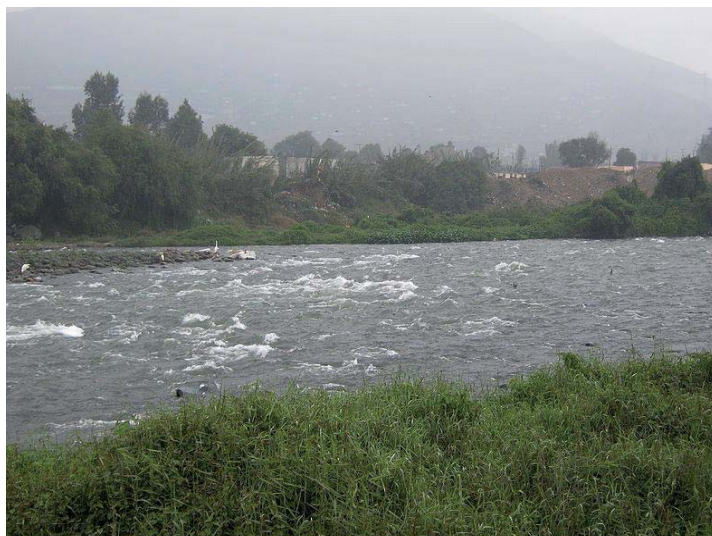
NUEVO PAISAJISMO: PARQUES DE RETIRO

Surgimiento de los cementerios-parque como un acontecimiento importante del paisajismo peruano. Grandes extensiones de verde sin obstáculos, con superficies de agua y zonas de agrupamientos de árboles a modo de protección. Son parques con un diseño paisajista pero no para el disfrute del ciudadano.



**NUEVO PAISAJISMO:
EL ECOJARDÍN
“SILVESTRE”**

Otro tipo de paisajismo diseñado pero más cercano a los ecoparques de los ochenta y noventa. Son parques naturales de sensibilidad por lo natural y silvestre. Ejemplos en Lima: Parque Metropolitano del río Rímac y Parque Loma Amarilla en Surco.



PAISAJISMO DE PREEXISTENCIAS. ESPACIOS HISTÓRICOS

Proceso de remodelación de parques y espacios públicos de gran significado, como los realizados dentro del plan de recuperación del Centro histórico de Lima llevado a cabo desde mediados de los años noventa. Estas intervenciones son cercanas a la categorización del paisajismo de la tradición académico-internacional, ya que también han sido diseñados por arquitectos formados bajo los preceptos de la arquitectura internacional. Se diferencia con aquellos proyectos en que estos son espacios históricos con una configuración tradicional que no ha sido variada debido a que no se han dado muchas licencias proyectuales a los diseñadores.



LA ESPACIALIDAD PRECOLOMBINA COMO REFERENTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

El valor que la espacialidad precolombina puede tener como referente para el arte contemporáneo reside justamente en su esencia. Se puede ciertamente hacer una reinterpretación formal de las obras, del uso de los materiales y de la iconografía precolombina; de hecho, esto sucedió durante el indigenismo, pero estas reinterpretaciones serán siempre parciales, ya que parten de los resultados y no desde los principios generativos de una manera de entender y relacionarse con el mundo.

Para lograr una lectura más profunda y que rebase lo formal, se debe reinterpretar la espacialidad precolombina conceptualmente, comprendiendo los criterios que motivaron esas prácticas. Ya lo hizo Burle Marx con la naturaleza tropical brasileña o Noguchi con los jardines japoneses, sentando las bases para una renovación conceptual y en consecuencia también formal del paisajismo y jardinerías modernas.²⁴¹

Esta recuperación del espíritu precolombino no parecería utópica, ya que nunca como hoy en día su manera de operar en el territorio ha estado más en sintonía con las problemáticas y urgencias ecológicas contemporáneas, en cuanto a la conciencia del necesario respeto al entorno, al imperioso cambio en la relación con la naturaleza para desarrollar un modelo de vida sostenible.

En esta línea, la espacialidad instaurada por la interacción del hombre precolombino con su contexto territorial puede tener valor como referente para el arte contemporáneo. Para esto, se debe tener una aproximación no centrada en las construcciones antiguas como obras de arte autosuficientes, sino como construcciones utilitarias que significan el territorio, como marcas culturales que generan relaciones de complementariedad y/o de equilibrio con su entorno.

La obra precolombina funciona así en su capacidad de *hacer espacio*, como dice Heidegger, es decir, en su capacidad de crear nuevos horizontes de posibilidades.²⁴² El *hacer espacio* encuentra su sustento en la funcionalidad de estas obras, como aquello que permite proyectarse e intervenir en el contexto en el que se inserta. Por otro lado, siguiendo a Gadamer, la función se refiere también a los aspectos ceremoniales, que vuelven a ser importantes no en el sentido de celebración del oficialismo, si no como expresión de lo social, público y colectivo.²⁴³

ESPECIFICIDAD DEL PAISAJE CULTURAL PRECOLOMBINO

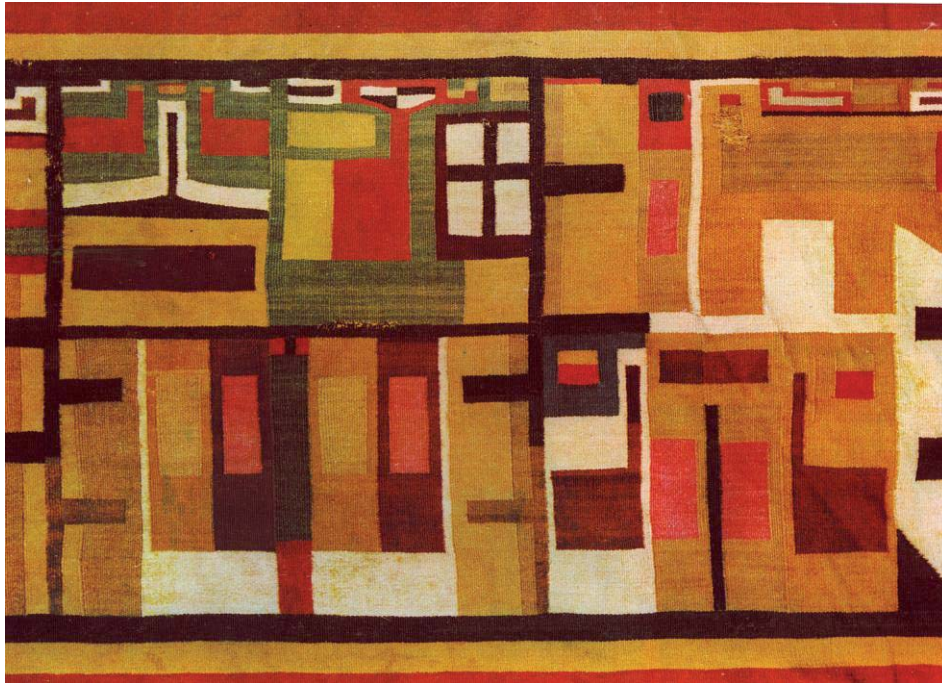
La profunda compenetración con el paisaje y con el territorio no es exclusiva del mundo precolombino siendo una característica de aquellas culturas para las cuales la naturaleza era sagrada. Por eso es necesario identificar cuáles son las cualidades espaciales y estéticas distintivas del paisaje precolombino, para ir clarificando y componiendo un conjunto de referentes conceptuales y formales propios de la tradición local, aplicables a las intervenciones con pretensiones paisajistas o no en el espacio público contemporáneo peruano.

- **Proporcionalidad:** Sentido de proporción dado por la inmensidad del paisaje. Las obras no intentan competir con esta proporción, sino que su escala humana sirve como equilibrio de esta inmensidad. Es la marca o contrapunto en el paisaje que hace evidente su magnitud trascendente, funcionando como el detalle que complementa la inmensidad del paisaje natural. Esta relación entre proporciones (lo amplio/el detalle) también se manifiesta dentro de las mismas construcciones, en una especie de ordenamiento fractal del cosmos.
- **Austeridad:** El paisaje peruano, ya sea en sus variantes desérticas o montañosas en los que se desarrollaron las culturas precolombinas, es duro y difícil, incluso hostil. Su carácter austero y esencial ha transmitido estas mismas características a las obras que en él se construyeron.
- **Síntesis:** La esencialidad de las construcciones deriva de su carácter utilitario. En ellas se incluyen solo los elementos que son esenciales para cumplir las funciones para las que fueron hechas. No existe el concepto de decoración como agregado preciosista y adosado a las estructuras arquitectónicas, ya que estas no eran finalizadas en sí mismas sino que eran un instrumento para un fin determinado. La suntuosidad se lograba a través de una mayor destreza y cuidados técnicos y de elección de materiales que redundaban en mejor calidad constructiva. Las decoraciones murales o pictóricas se incluían cuando debían cumplir funciones rituales o religiosas. Esto contribuyó a lograr una síntesis y esencialidades extremas en las construcciones.
- **Geometría:** Las líneas y formas sinuosas y orgánicas del paisaje se complementan con el sistema de ordenamiento geométrico en que se basaban las construcciones.

- **Precisión:** gracias a la destreza técnica alcanzada, las construcciones denotan distintos niveles de acabados, dependiendo si eran centros rurales o arquitecturas monumentales. En éstas se encuentra el más alto grado de precisión y exactitud constructiva, las líneas son rectas, los ángulos son exactos, aspectos que están en el origen de su limpieza y formal y de su elevado nivel estético.²⁴⁴
- **Materialidad y color:** las construcciones usan los materiales presentes en el territorio por lo que estas se mimetizan armónicamente con el paisaje. En lugares desérticos de la costa, las construcciones son a base de ladrillos de adobe (tierra y agua secados al sol), en paisajes de la sierra será la piedra y el granito el material utilizado. El color se aplica sobre las construcciones de tierra, con pigmentos naturales y minerales.
- **Racionalidad:** uso racional de los medios y recursos empleados en la construcción, en el uso del suelo, en la correspondencia entre el tamaño del asentamiento y los fuetes de recursos y medios disponibles. Así mismo, en el desarrollo de diferentes tipologías según las condiciones productivas y medioambientales y en la adopción de medidas frente a los desastres naturales.²⁴⁵

El valor estético de las obras precolombinas es una consecuencia y no una finalidad en sí misma: es el resultado de la comunión entre la necesidad y la cosmovisión, de la confluencia de lo utilitario, lo ritual y lo sagrado. La cualidad estética de las obras está implícita en la armónica relación con la naturaleza.

Por otra parte, el alto grado de refinamiento estético y técnico alcanzado en la cerámica y en el arte textil precolombinos demuestran que si bien es cierto la belleza no era un valor en sí mismo, sí había un reconocimiento y valoración estética de sus obras. Tan es así que en sus motivos decorativos encontramos un tratamiento estético de geometrías y síntesis de formas naturales y estructuras del paisaje.²⁴⁶



*Unku*²⁴⁷ de la cultura Wari. Los ciclos andinos originados como fundamento de la organización cosmogónica, social y política se materializan en la estructura gráfica del diseño andino.

LO PRECOLOMBINO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Encontramos que a nivel conceptual existen afinidades entre lo precolombino y los ejemplos de producción artística contemporánea que hemos revisado en el primer capítulo de esta investigación. No es en lo formal donde encontramos estas afinidades, pero sí en las motivaciones, ideas y conceptos que están en el origen y cuyas relaciones con la espacialidad precolombina es necesario evidenciar para comprender en qué medida ésta podría convertirse en un referente para el arte contemporáneo local. Repasaremos en este apartado los conceptos detrás de las obras con los que podemos establecer estas relaciones.

La cosmovisión precolombina estaba basada en la complejidad, en lo indeterminado, en los aspectos duales y oposiciones que regulan el mundo, aspectos que son hoy primarios en el saber contemporáneo. Dentro del arte, podemos relacionar estos conceptos con la propuesta del Campo expandido de Krauss,²⁴⁸ que amplía el campo artístico para incluir las obras que establecen distintas relaciones entre lo construido y

su paisaje. Krauss dice que las obras de civilizaciones antiguas no occidentales formaban parte de un universo o espacio cultural complejo, y que muchas de sus obras eran a la vez arquitectura y paisaje, evidente reflejo del vivir en este campo complejo. Y este es un punto de encuentro entre las obras precolombinas y las múltiples posibilidades artísticas afines al *Land art*.

En este sentido, muchos de los ejemplos sobre el paisaje precolombino vistos en este capítulo podrían encajar dentro de términos como *emplazamientos señalizados* o *construcción-emplazamiento* que concibió la autora para clasificar las obras del *Land art*. A pesar que Krauss explica que el vínculo entre estas obras y los monumentos arcaicos fue una construcción de los críticos para crearle a ese nuevo arte una genealogía que lo hiciera comprensible, se podrían establecer relaciones entre lo precolombino y esas obras en su aspecto procesual, en cuanto práctica que pone la importancia en la experiencia casi ritual de marcar y señalar el territorio como medio de entendimiento, estableciendo la relación hombre-tiempo-espacio, creando vínculos entre el hombre con el paisaje y con la naturaleza.

Pero también encontramos profundas diferencias en la finalidad y estética de las obras de *land art* y las precolombinas. Es la cualidad estética inherente a las obras arcaicas lo que el *land art* busca lograr sin tomar en cuenta las motivaciones que las originaron, por lo que muchas veces se reduce a la búsqueda de un resultado estético, de la belleza como producto artístico. Y es en la búsqueda de este resultado estético que el arte pierde su sentido.²⁴⁹

Sería ingenuo pensar que estos valores estéticos y espaciales son prerrogativas únicas de las culturas precolombinas, siendo propias de las sociedades arcaicas con profundas cosmovisiones y religiosidades asociadas a la naturaleza. Pero para el medio peruano, lo precolombino y su reinterpretación conceptual desde una óptica contemporánea nos permite establecer una conexión con el pasado, la búsqueda de una continuidad a partir de la tradición histórica del lugar, en nuestro caso del Perú, como manera de establecer un diálogo entre las obras, su emplazamiento y la comunidad. Como hemos visto en los ejemplos de la producción artística y paisajista contemporánea peruana de este capítulo, estas conexiones con el pasado y con el territorio no están siendo consideradas.

Obviamente nuestras motivaciones y necesidades nunca podrán ser las mismas que las del hombre precolombino. El aspecto utilitario de una obra se puede rescatar, pero es necesario entender cuáles son las motivaciones que complementan su funcionalidad, es decir, haciendo el paralelo con lo precolombino, cuál es esta nueva sacralidad detrás de las obras en la sociedad posmoderna contemporánea. Si bien es cierto estas

son interrogantes que se abren y que pueden ser tema de otras investigaciones, podemos relacionar esta nueva sacralidad con valores que hemos ido identificando como lo que motiva las obras de los artistas contemporáneos revisados en el primer capítulo: la función colectiva del arte, los valores comunitarios y utilitarios capaces de generar bienestar, espacios significativos para una colectividad que *se hace bien a sí misma a través de lo que hace*.²⁵⁰

Por lo tanto, encontrar estos aspectos de nueva sacralidad no es una tarea imposible ni incompatible con los tiempos postmodernos. Parfraseando a Karavan, esta nueva sacralidad *“no es una cuestión de fe religiosa, sino de fe en el hombre, en la sociedad, en lo público, en la naturaleza.”*²⁵¹

Por esto, en el caso peruano es necesario reinterpretar el pasado para retomar un diálogo antiguo que ha sido interrumpido, volver a aprender a mirar para crear paisajes como espacios de aproximación, comprensión y comunión con nuestra identidad.

MANIFESTACIONES ESTÉTICAS DE ORDEN ESPONTÁNEO EN EL TERRITORIO

Este apartado pretende identificar la supervivencia de valores antiguos en la relación obra/entorno. Como hemos visto en los ejemplos de este capítulo, en el ámbito de la producción de espacios públicos contemporáneos, estos valores esenciales no están siendo aprovechados.

Ciertos casos hacen referencia a la tradición precolombina cayendo superficialmente en retóricas conmemorativas del pasado, sin considerarse en profundidad aspectos fundacionales de la tradición precolombina. Éstos, debidamente reinterpretados, podrían ser de utilidad para las obras contemporáneas en los ámbitos del diseño y arte en el espacio público, como medios de lograr una verdadera integración con los entornos y sus especificidades físicas y culturales.

Estos aspectos nacen de la manera de situarse y organizarse siempre en relación al territorio, a través de proporcionalidades, equilibrios, complementariedades, el uso de síntesis geométricas, la austeridad, el uso racional y sostenible de materialidades adecuadas.

Por otro lado, encontramos que estos valores si están presentes en la cotidianidad de los aspectos productivos artesanales del mundo rural contemporáneo, que nos revelan que cuando no hay pretensiones artísticas ni conmemorativas, la conexión obra-paisaje todavía existe.

Bajo una lectura que sobrepasa su aspecto funcional, estas intervenciones utilitarias, arquitecturas e ingenierías populares y patrones de ordenamiento se convierten en potenciales referentes para el arte contemporáneo de maneras de intervenir armónicamente en el territorio.

Los ejemplos que aquí presentaré son parte de mi archivo fotográfico personal sobre estas manifestaciones estéticas espontáneas, que he ido descubriendo en cada viaje a distintas regiones del Perú.

Es cierto que para reconocer estas obras como provocadoras de espacialidad es necesaria la mirada cultural que las reconozca como tales. Pero esta mirada se va construyendo a través de la sensibilización y del aprender a reconocer estos valores tangibles o intangibles. Y este es el sentido de los ejemplos que planteo en este apartado, que no tienen la pretensión de ser conclusivos, sino al contrario de proponerse como un punto de partida para investigaciones futuras que profundicen en el tema.

Pero independientemente de nuestra mirada contemporánea, existe efectivamente un valor estético intrínseco de estas manifestaciones, que podemos explicar de dos formas:

LA RELACIÓN CON LA HERENCIA PRECOLOMBINA

Encontramos que en estos ejemplos cotidianos contemporáneos existe una herencia subyacente de tradiciones ancestrales que las relaciona con lo precolombino. Pero para identificar qué aspectos de esta herencia podemos hoy rescatar y reinterpretar debemos buscar el punto de partida que genera los resultados materiales y visuales que se manifiestan en el territorio.

Parece evidente que no es en lo formal que esta herencia se manifiesta ya que en ninguno de los ejemplos que mostraremos veremos la reutilización de elementos formales o iconográficos precolombinos. Estas conexiones habrá que buscarlas más bien en las motivaciones detrás de la forma, entendiendo cuáles fueron las respuestas que el hombre dio a los condicionamientos ambientales para satisfacer sus necesidades y qué tienen en común con las manifestaciones contemporáneas.

Los rasgos comunes que podemos identificar son su aspecto utilitario, la ritualidad intrínseca en los trabajos comunitarios, la capacidad de modelar el territorio mediante una interacción armónica entre hombre/naturaleza/territorio como estrategia de desarrollo para hacer posible la producción de los particulares recursos que genera cada medio ambiente²⁵². Dentro de este aspecto, y fuera del mundo formal e

institucionalizado, el agricultor sigue teniendo una relación íntima con la naturaleza, guardando de manera casi oculta o inconsciente trazas de la cosmovisión de sus ancestros, que hoy se heredan y regulan su quehacer cotidiano y productivo.

Estas manifestaciones heredan del mundo precolombino su valor estético no como una cualidad conscientemente buscada sino como consecuencia de un hacer y relacionarse armónicamente con la naturaleza y el entorno.

EL PROCESO EMERGENTE

El valor de la estética emergente reside en que alcanza configuraciones armónicas como resultado de la interacción entre hombre, comunidad, territorio y naturaleza.

El proceso emergente se despliega en el tiempo, durante el cual las intervenciones del artesano/campesino se van adaptando al territorio, al mismo tiempo que lo modifica. Lo emergente aquí se refiere a un orden que se constituye no en base a un plan intencional predefinido, sino por la retroalimentación de todos los elementos del sistema (hombre, comunidad, territorio, naturaleza, clima, etc.)

Estos procesos emergentes son más fácilmente identificables en entornos rurales donde los procesos temporales de adaptación al medio no han sido alterados por *atajos* a esta adaptación, como sucede en cambio en contextos urbanos modernos a través de la tecnología.

DEFINICIÓN

Llamamos *manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio* a ciertas expresiones contemporáneas que responden a necesidades funcionales y cotidianas de entornos rurales. Estas manifestaciones, que no pertenecen al ámbito artístico, tienen un alto valor estético y se constituyen como *landmarks* que referencian el paisaje, huellas humanas eminentemente efímeras (aunque no necesariamente) que crean *lugares* y cuyo centro significativo es la relación obra-territorio-utilidad. Se convierten en elementos ordenadores del territorio, el cual sin ellas es solo espacio indeterminado.

“La tierra puede ser infinitamente dividida, territorializada, encuadrada. Pero a menos que sea demarcada en alguna manera, la naturaleza por sí misma es incapaz de sensualizar la vida, hacerla atractiva, elevándola por

encima de la mera sobrevivencia. El encuadre es la manera como el caos se convierte en territorio. El encuadre es el medio por el cual se delimitan los objetos, se destraban las cualidades y se hace posible el arte".²⁵³

Estos elementos, estructuras y patrones de ordenamiento en el territorio, son manifestaciones estéticas de orden espontáneo, pues no derivan de una búsqueda arbitraria de efectos y resultados estéticos, sino que éste valor deriva justamente de la pervivencia de tradiciones artesanales ancestrales y de la espontánea interacción hombre/ naturaleza.

En este sentido, podrían considerarse como paisajes culturales con un carácter eminentemente contemporáneo y en continua evolución cuya existencia está relacionada a la duración del proceso productivo.

CLASIFICACIÓN

Podemos identificar dos grupos de manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio:

CONFIGURACIONES INTENCIONALES:

Constituidas por ordenamientos programados y artificiales en el territorio que derivan de valores heredados a través de técnicas y tradiciones constructivas, productivas y artesanales ancestrales.²⁵⁴

Estéticas que resultan de interacción entre paisaje y construcción, logradas mediante faenas comunitarias organizadas en el territorio y en muchas de las cuales pervive un fuerte componente ritual.

CONFIGURACIONES ESPONTÁNEAS:

Formados por ordenamientos que derivan de una relación espontánea, emergente y sistémica entre comunidad y naturaleza. Estéticas que resultan de la complejidad de un orden orgánico que proviene de la constante adaptación de al entorno e integración con la naturaleza.

CONFIGURACIONES INTENCIONALES



Plaza andina cerca de Huaraz, Ancash. La disposición del secado de adobes se configura en relación al espacio y al elemento central de la plaza.²⁵⁵
(foto: V. Crousse)



El material de los adobes, hechos de tierra y paja secados al sol, es el mismo que el de las viviendas, el de los caminos y del paisaje circundante.
(foto: V. Crousse)



Los hombres provenientes de estas tierras, armonizan sus construcciones con el territorio utilizando materiales naturales que provienen del mismo contexto donde se construye, de tal manera que la arquitectura y el paisaje se integran y complementan. Es un material sólido, y altamente sostenible: reciclable, de bajo costo, no contaminante y adaptable a las condiciones climáticas. (foto: V. Crousse)



La huella de la mano del hombre queda impresa en el paisaje como una interacción posible y armónica entre el hombre y la naturaleza. Los adobes dispuestos en el territorio para su secado, se adaptan a los elementos en él presente. Adobes y roca conviven creando un micro paisaje en el paisaje. (foto: V. Crousse)



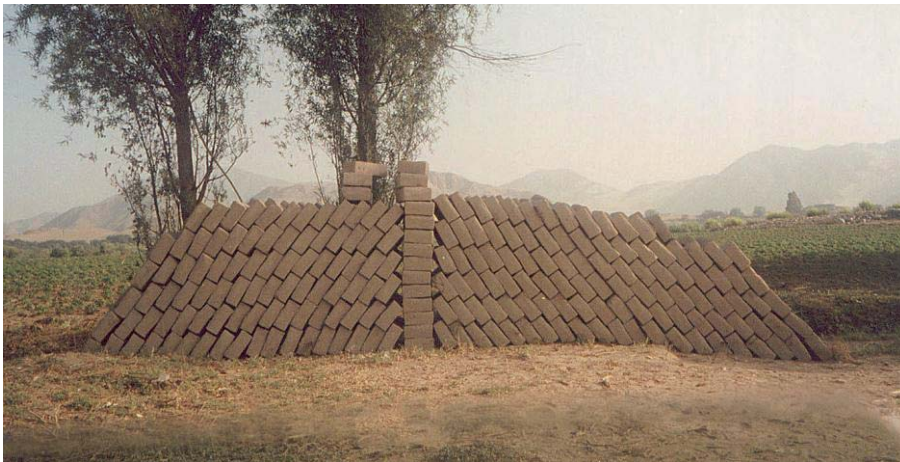
La practica cultural de las comunidades andinas de construir con tierra viviendas y locales comunitarios es una faena comunal que permite el desarrollo de las comunidades y la integración entre sus miembros. Esto sucede tanto en la elaboración de los materiales, hechos in situ y sin necesidad de aportes exteriores, como durante las diferentes etapas de la construcción.

El aspecto comunitario de las construcciones es una herencia milenaria que hoy pervive y que se rige por costumbres y rituales ancestrales. Siguiendo el principio precolombino de la reciprocidad, una vez completada la tarea, se ofrece un agasajo a toda la comunidad que ha intervenido en las distintas etapas de la construcción.
(fotos: V. Crousse)





Camino a Caral,
Ancash.
Apilamientos de
ladrillos de adobe
dispuestos en
configuraciones que
hacen eco a la forma
de los cerros de su
entorno.
(fotos: V. Crousse)





Camino a Chavín,
Ancash.
Los corrales de
ganado hechos de
muros de piedra,
forman
configuraciones que
referencian el paisaje.
Se diferencian entre sí
a través de sus
distintas formas.
Más allá de su función
como corrales, existe
una evidente voluntad
de señalización y
reconocimiento,
creando signos que
diferencian
propiedades.
Grafismos como
marcas de definición o
delimitación de
territorios.
(foto: V. Crousse)



Camino a Ayacucho.
Estos corrales
también son
herederos de labores
tradicionales
milenarias en las
cuales está implicado
el trabajo comunitario.
Estos muros de piedra
forman dibujos
lineales en el territorio
de los altiplanos
andinos.
El ichu, vegetación de
las punas a más de
4,000 metros s. n. m.
forma un lienzo liso y
amarillo.
(foto: V. Crousse)



Camino a Chavín, Ancash. Los dibujos geométricos de los corrales contrastan con la geografía de los altiplanos, señalando claramente puntos precisos en el territorio. Se evidencia la herencia del principio de complementariedad proveniente del mundo precolombino, donde se equilibra la sinuosidad y organicidad del territorio natural con las configuraciones geométricas construidas. Los hatos de camélidos se dividían por colores, separando los ejemplares blancos de los negros, pardos y moromoros o de varios colores. La cría distinta a su madre era enviada al hato de su color una vez crecida. La posesión de hatos estaba relacionada con la de los pastos necesarios para la alimentación de los camélidos. Estos fueron un importante recurso en el altiplano, donde los cultivos son limitados, utilizándolos por sus lanas, carnes, como animal de carga, y con fines rituales.²⁵⁶ Los cronistas refieren la abundancia de camélidos que probablemente generaron una gran variedad de corrales y delimitaciones territoriales. (fotos: V. Crousse)





Camino a Ayacucho. En algunos casos, las configuraciones creadas guardan una indudable relación con elementos importantes del contexto, como las montañas heredadas de los antiguos *Apus*, creando un contrapunto entre lo natural y lo construido. (foto: V. Crousse)



Proximidades de la Laguna Conococha, Ancash. Los corrales de piedra en la meseta del mismo nombre, a 4050 m.s.n.m., parecen señalar la relación entre la loma con los nevados de la Cordillera Blanca. (foto: V. Crousse)



San Pedro de Cajas,
Tarma, Junín.
Los muros de piedra
utilizados para
separar parcelas o
ganado generan un
complejo dibujo lineal
y en ligero relieve
sobre la superficie lisa
del cerro en que se
encuentra.



La antigua tradición
de la factura de
corrales tiene un alto
grado de
especialización. Las
configuraciones
dependen tanto del
ganado que albergan
como del territorio
sobre el que se
posan: según el tipo y
número del ganado y
buscando siempre
pendientes expuestas
al sol para
contrarrestar las bajas
temperaturas de la
puna.



San Pedro de Cajas,
Tarma, Junín.
Las carreteras
afirmadas de tierra
forman dibujos
lineales diversos que
toman su forma del
territorio que
atravesan.
Las líneas son rectas
y continuas en los
terrenos planos de los
valles,
complejizándose en
su sinuosidad a
medida que el
territorio se va
haciendo montañoso.



Camino a Macchu
Picchu, Cuzco.
Carretera de tierra
afirmada que forma
dibujos rítmicos y
zigzagueantes en los
escarpados cerros
texturados por el tapiz
de vegetación.



Cieneguilla, Lima.
Gigantesco horno
para la cocción de
ladrillos construido de
ese mismo material.
Las ladrilleras son
verdaderas
arquitecturas utilitarias
con clara influencia
formal de las huacas
precolombinas.
(foto: V. Crousse)



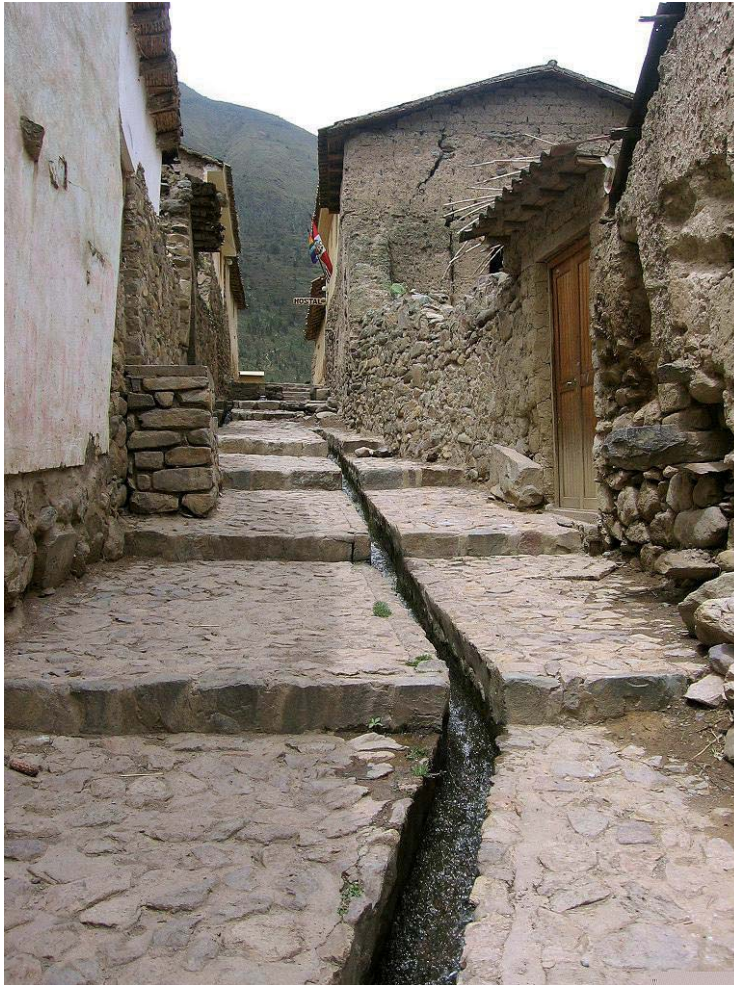
Callejón de Huaylas,
Ancash.
Ladrillera que revela
su contenido. Sus
formas se relacionan
con la forma piramidal
de los cerros
circundantes.
Cuando el horno deja
de funcionar,
permanecen en el
paisaje como
vestigios de las
labores del hombre en
el territorio.
(foto: V. Crousse)



Cerca de Wari,
Ayacucho.
Las ladrilleras son
grandes hornos
abiertos para la
elaboración y cocción
artesanal de ladrillos.
En el proceso de
elaboración, se utiliza
la tierra del lugar
como materia prima
para la elaboración
manual de los
ladrillos.
(foto: V. Crousse)



Cerca de Wari,
Ayacucho.
Los ladrillos crudos se
disponen en las
proximidades del
horno en
ordenamientos y
seriaciones para su
secado al sol, y una
vez secos, en
apilamientos para su
almacenamiento en
espera de la cocción
final.
La técnica de
elaboración de
ladrillos es heredera
de la antigua tradición
alfarera artesanal.
(foto: V. Crousse)



Pueblo de Oyantayambo, Cuzco. Escalera poli funcional, es a la vez también acera y canalización del agua. Esta triple función genera una complejidad compositiva dada por el dibujo lineal vertical que forma el canal, dentro de una configuración de planos seriados horizontales. Tiene una evidente relación con las configuraciones logradas por las canalizaciones precolombinas.



Santa Bárbara, Huancavelica. Escaleras como dibujo seriado y lineal que recorre el caserío del pueblo minero fundado en la colonia. Su adaptación al terreno, esencialidad y dimensiones son suficientes para ennoblecer un entorno rural degradado.



Huaytará,
Huancaavelica.
Otra escalera
polifuncional.
Al estar los pueblos
andinos sobre
montañas y
pendientes, la
escalera pasa a ser
un elemento
fundamental y
articulador en la
configuración de los
caseríos.
(foto: V. Crousse)



Plaza de Quinoa,
Ayacucho.
En esta antigua plaza
empedrada, plaza
dura o seca, atraviesa
una canalización de
agua, que cuando por
ahí discurre, llena la
plaza de sonido.
Estas canalizaciones
abiertas, vienen
desde el campo y en
su recorrido
atravesan la ciudad
formando dibujos y
contrastando con la
superficie lisa del
pavimento
empedrado.
(foto: V. Crousse)



Camino a Huanta, Ayacucho. Estos canales de regadío tienen una gran semejanza con los recorridos del acueducto de Cumbemayo. Sus líneas sinuosas revelan una voluntad y necesidad de adaptarse a las ondulaciones del terreno. (foto: V. Crousse)



Niño Yucaes, Ayacucho. Puente de piedras en el río. La necesidad de no oponerse a la corriente en su punto central, donde el caudal es más fuerte, obliga a adaptarse a esta dificultad generando una configuración escalonada de las piedras, que convierte este puente en algo singular. (foto: V. Crousse)

CONFIGURACIONES ESPONTÁNEAS



Valle del río
Fortaleza, Lima.
La disposición de
productos agrícolas
para su secado al sol
forma configuraciones
cromáticas que pintan
desiertos y terrenos
libres junto al valle.
(fotos: V. Crousse)





Callejón de Conchucos, Ancash. Las parcelas de cultivo dispuestas en los cerros permiten una visión panorámica desde el otro lado del valle. Superficie cromatizada de la montaña, que adquiere cualidades pictóricas según las especies cultivadas y según la época del año. (foto: V. Crousse)



San Pedro de Cajas, Tarma, Junín. Cultivos mediante sistemas de goteo que permiten configuraciones agrícolas ordenadas en patrones lineales seriados, contrastando con la ondulación del territorio.



Salinera de Maras, Cuzco.
Otro tipo de configuración cromática, dada por las terrazas de secado de la sal, formando relieves que crean ritmos fraccionados en el cerro. Cada terraza adquiere una coloración individual dependiendo del grado de secado de la sal, pudiendo convertirse en un gigantesco relieve blanco.
Este tratamiento secular para aprovechar las salinas en pendientes, sigue activo hasta la actualidad.



Paisaje andino cerca de Tarma, Junín.
Otro tipo de relieve fragmentado y descendente, formado por las terrazas de cultivo. Los andenes o aterrazamientos son también herencia viva de la domesticación del territorio por el hombre. Cada terraza es una parcela independiente, por lo que tienen distintos cultivos configurando un paisaje cromático cambiante.
(fotos: V. Crousse)



Paisaje andino cerca de Tarma, Junín. Territorios Fractales, micropaisajes dentro del paisaje diferenciado y cambiante. El tratamiento agrícola independiente de cada terraza configura patrones lineales y texturas distintas que convierten cada terraza en un micro paisaje. (foto: V. Crousse)



Ayacucho. Ejemplo de domesticación del territorio árido e inhóspito. Configuraciones cromáticas efímeras sobre la superficie de arena y rocas. (foto: V. Crousse)



Paisaje andino en Huancavelica. Otro tipo de delimitación territorial: el ichu, vegetación del altiplano andino, es dejado en su estado natural para crear límites lineales entre los terrenos cultivables. Estos parcelamientos espontáneos y fuera de toda lógica o planificación, crean un orden emergente que se va formando según las distintas etapas del proceso productivo. (foto: V. Crousse)



Paisaje andino cerca de Ayacucho. La interacción hombre-naturaleza modela el territorio convirtiéndolo en un paisaje dinámico y variable y cíclico. En temporada seca como en la foto, se crea un cambio cromático y de texturas entre lo liso de la tierra y lo rugoso del ichu. En la estación de lluvias, se crean composiciones cromáticas que dependen del cultivo. (foto: V. Crousse)



Altiplano Ayacuchano. Líneas paralelas en el territorio, cuya finalidad probablemente esté asociada a los sistemas de riego. (foto: V. Crousse)



Altiplano de Huancavelica. Configuración compleja de marcas, relieves y dibujos sobre el territorio, formadas por accidentes geográficos, construcciones, caminos y corrales. (foto: V. Crousse)

CONCLUSIONES

El capítulo 2, pretende hacer un análisis del paisaje peruano como las respuestas culturales a determinadas condicionantes y necesidades. Remontándonos al pasado precolombino, podemos identificar la cosmovisión precolombina como el marco cultural que articulaba la comprensión del mundo y que regía y organizaba a través de la ritualidad todas las manifestaciones humanas como parte de una naturaleza sacralizada.

1) La complejidad era parte de esta comprensión del mundo, que se manifestaba en una organización por pares complementarios que completaba cada aspecto de la naturaleza y de la vida del hombre. Éste se consideraba a sí mismo parte integrante de la naturaleza, por lo que cada acción suya era un complemento al mundo natural. Esto implica una comprensión multidireccional y dinámica, que en el tratamiento del territorio se traduce en el equilibrio y el sentido de proporcionalidad, en la complementariedad de las partes que forman una unidad, en la racionalidad, en los aspectos utilitarios y colectivos de las construcciones y manifestaciones culturales del hombre precolombino.

2) La modelación del territorio precolombino nos deja como lección la síntesis, austeridad, equilibrio y racionalidad. Sus nociones, motivaciones y su espacialidad intrínseca son aspectos rescatables como referentes conceptuales para el arte público y espacio público peruanos.

3) La modelación y transformación del territorio fue siempre respuesta a las necesidades productivas y simbólicas para superar los retos de subsistencia que el difícil contexto territorial presentaba. Esta modelación del territorio era resultado de una armónica interacción entre hombre-naturaleza, regulada por la cosmovisión y no por una voluntad explícita de *hacer paisajismo*, lo cual no significa que esto anule su valor estético intrínseco. No siendo posible entonces hablar de *paisajes precolombinos*, hemos relacionado los resultados de la modelación del territorio precolombino con el concepto contemporáneo de paisajes culturales, como manifestaciones conjuntas entre lo natural y cultural.

4) Las nociones antiguas de modelación del territorio no están reñidas con la contemporaneidad, como deja en evidencia su afinidad con las propuestas conceptuales y los ejemplos de producción artística contemporánea revisados en el primer capítulo: el campo expandido trata sobre la problemática de las relaciones entre la obra y entorno. En este sentido se pueden establecer las afinidades entre el *Land art* y los monumentos arcaicos, y no en su filiación formal, relación que

desestima Krauss. Sin embargo, como la autora admite, muchas de las obras arcaicas no occidentales son a la vez arquitectura y paisaje, compartiendo con cierto arte contemporáneo el hecho de ser manifestaciones culturales de un campo complejo y definido por oposiciones y dualidades entre lo construido y el territorio/paisaje.

Los puntos de encuentro entre el manejo territorial y las construcciones precolombinas con el arte contemporáneo centrado en la relación obra/contexto, se refleja en la espacialidad, en los aspectos sociales y colectivos, participativos, rituales y utilitarios de estas obras.

Con la colonia, en que se disuelve la cosmovisión como marco cultural, se instauran otros modos de relación productiva entre hombre-territorio, cercana a lo que hoy entendemos por explotación de recursos. El nuevo marco cultural que se impone ubica al hombre fuera y sobre la naturaleza, de la cual se sirve para su subsistencia y riqueza. Y esta nueva lógica es la que se ha mantenido en el Perú republicano y contemporáneo.

1) La desmedida acción del hombre sobre el territorio y la naturaleza ha marcado la manera de configurar los espacios públicos en el Perú contemporáneo. Con el tiempo y los mayores recursos disponibles en estos últimos años, se han intensificado las obras que apuntan a una artificialización del paisaje como signo de avance, como oposición y transformación del estado originario y natural, relacionado con aquello que aun no ha progresado.

2) Por tanto los resultados que se logran en las configuraciones de espacios públicos contemporáneos peruanos son bastante lejanos tanto a las enseñanzas que nos dejan ya sea el tratamiento territorial y espacial precolombino, así como las del arte contemporáneo espacializado y la configuración de espacios públicos de las tendencias internacionales contemporáneas.

Si nos encontramos en una época en que los intereses del arte contemporáneo y los principios de nuestro pasado cultural confluyen, ¿Por qué se hacen intervenciones tan alejadas y opuestas a lo que nos enseñan tanto nuestra especificidad cultural como las prácticas artísticas contemporáneas? Se hacen evidentes:

1) La desconexión e incompreensión de los principios de modelación del territorio precolombino. Se retoma lo precolombino únicamente de manera retórica o como repeticiones formales descontextualizadas y celebrativas.

2) El apego del arte público peruano al objeto como vehículo de una representación cruda y sin mediaciones.

3) La necesidad de artificializar el espacio urbano configurado como medio de justificar proyectos donde se invierten muchos recursos. La artificialización como valor: a más artificio, mayor evidencia de intervención. En los proyectos donde se incluye el verde urbano confluyen la necesidad de representación y artificio. La naturaleza no manipulada es ajena en cuanto demasiado abstracta, por lo que para comprenderla es necesario modelar la vegetación para que represente, convirtiéndola en objetos geométricos o zoomorfos ajenos a su configuración natural.

4) Centrada en la representación ilustrativa y en la transformación hacia lo artificial del paisaje, la concepción de estos espacios está orientada a su consumo inmediato, ofreciendo imágenes fácilmente identificables y rápidamente digeribles. Es una concepción contraria a la espacialidad, la cual permite crear un vínculo de interacción entre el paseante y el paisaje, que le exige al primero estar implicado mediante su movimiento, su recorrido, su pensamiento y su tiempo.

5) Es tal vez en lo que hemos llamado las *manifestaciones estéticas de orden espontáneo en el territorio* donde se pueden encontrar vínculos concretos con las nociones de modelación del territorio precolombino. Encontramos que los valores de síntesis, racionalidad, equilibrio y complementariedad de estas manifestaciones cotidianas en entornos rurales, tienen sus raíces en las prácticas ancestrales que han sido heredadas. Identificamos en estas manifestaciones espontáneas y no en la tendencia artificial y ampulosa del arte público contemporáneo peruano los referentes útiles para buscar una verdadera integración entre el arte público, los entornos y sus especificidades físicas y culturales.