

# EL HUACHAFO COMO CLAVE DE LECTURA PARA LA VIVIENDA AUTOCONSTRUIDA: ESTUDIO SOBRE LOS ASPECTOS FORMALES Y SOCIALES EN LA ARQUITECTURA INFORMAL DE LIMA METROPOLITANA (PERÚ)

## HUACHAFO AS A READING KEY FOR SELF-BUILDING HOUSING: STUDY ON THE FORMAL AND SOCIAL ASPECTS OF INFORMAL ARCHITECTURE IN METROPOLITAN LIMA (PERÚ)

Cristina Dreifuss-Serrano<sup>1</sup>

### Resumen

Los recientes fenómenos de crecimiento urbano acelerado tienen un impacto muchas veces violento en la imagen de la ciudad. La respuesta de los habitantes frente a la falta de pronta respuesta por parte de las autoridades es automática: son ellos quienes se encargan de dar soluciones a través de la autoconstrucción de una ciudad espontánea, informal, que nace de necesidades cotidianas y recursos limitados. Por medio del estudio de casos en Lima (Perú), el presente artículo estudia las fuentes de inspiración de esta arquitectura informal, identificada con el término "huachafa", los procesos de creación de la misma y las maneras en cómo esta se multiplica. Se concluye que los referentes proceden de elementos arquitectónicos de proyectos realizados en barrios ya establecidos y de culturas tradicionales, sin dejar de lado aspectos de originalidad. Se logra trazar una relación entre aspectos formales y ámbitos sociales y culturales, durante la evolución de la vivienda huachafa.

**Palabras Clave:** Autoconstrucción, informalidad, vivienda.

### Abstract

Recent phenomena of accelerated urban growth often have a violent impact in the image of the city. Inhabitants' response to the lack of solutions from the authorities is automatic: they take charge and give solutions through the self-construction of a spontaneous, informal city, born out of everyday needs and limited resources. Through case studies in Lima (Peru), this article analysis the sources of inspiration for this informal architecture, identifies with the term "huachafa", it's processes of creation, and the ways in which it multiplies. We conclude that references can be found in architectonic elements of projects built in formal neighbourhoods, and in traditional environments. We aim to establish a relationship between formal aspects, and social and cultural realms, throughout the evolution of huachafo housing.

**Keywords:** Self-construction, informality, housing.

---

<sup>1</sup> Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Universidad de Lima, cdreifuss@ulima.edu.pe

## INTRODUCCIÓN

Si los arquitectos del high-style no están produciendo lo que la gente quiere o necesita, entonces ¿quién lo está haciendo y qué podemos aprender de ellos? (Scott Brown, 1984, pág. 26).

Dentro de la producción regional, los términos típicos de cada país han colaborado en la distinción de gestos, costumbres e, incluso, manías de los diferentes grupos humanos. En el Perú, uno de estos términos es “huachafo”, peruanismo de difícil definición, que fue escogido como la palabra más representativa del país para el VI Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Panamá en el año 2013. El escritor peruano Iván Thays lo define como un sinónimo de “cursi”, pero aclara que “su significado es más amplio y va de lo gramatical a lo sociológico. La huachafería es imitar o pretender ser lo que no es. Además, está relacionado a lo ostentoso, falta imperdonable en un país donde se sobrestima el perfil bajo.” (Thays, 2013, p. 2).

Esta convivencia de aspectos estéticos y sociales amplía el uso del término. Casi siempre en un sentido peyorativo, la designación de clases y la diferenciación de grupos, según el huachafo, se basa en lo formal, en el principio de inadecuación (Moles, 1971).

El surgimiento de la vivienda informal alrededor de las ciudades latinoamericanas nos coloca frente a la necesidad de comprender y actuar. En paralelo, la consolidación de términos como el arriba descrito, nos permite no solo describir, sino también intentar comprender las dinámicas sociales implícitas en lo que, en principio, es un problema de infraestructura. Tomando como punto de partida el término huachafo, se ofrece una lectura de la vivienda informal y de cómo esta se convierte en un proceso de construcción de la identidad del nuevo habitante urbano. Del mismo modo, nos permite aproximarnos a la falta de integración urbana, frente al crecimiento acelerado y la llegada de oleadas de nuevos habitantes.

Históricamente, se identifican dos clases tradicionales eminentemente urbanas: los grupos de poder a los que pertenecen familias arraigadas en un status socio-cultural casi histórico, y grupos identificados con las clases bajas, que desempeñan oficios y corresponden a una clase “al servicio” (Martuccelli, 2015). Con la modernidad, surge un nuevo ser urbano. Este nuevo poblador de la ciudad debe distinguir, y distinguirse, en la identificación de un amplio conjunto de valores en los que la cultura popular moderna se combina con tradiciones andinas, y donde la educación y el poder económico compiten por convertirse en las credenciales de pertenencia a las clases elevadas. Las clases tradicionales, entonces – sean estas altas o bajas – han perdido vigencia para dar paso a un mestizaje cultural rico en elementos significantes, pero al mismo tiempo, generador de dinámicas de confrontación en todas las esferas, incluida, naturalmente, la de la producción artística y cultural.

## METODOLOGÍA

El estudio analiza la producción de arquitectura informal en la periferia de Lima, desde la perspectiva teórica de la experiencia estética, descrita en este caso con el término “huachafo”. El objetivo es explicar las fuentes de referencia, su proceso creativo y su multiplicación, tomando como objeto de estudio la vivienda informal autoconstruida.

Luego de una revisión etimológica del término, y de la literatura reciente sobre la ciudad informal y sus mecanismos de ocupación y desarrollo, se realizó un estudio de campo en barrios periféricos de la ciudad de Lima, de origen informal. Se seleccionó Huaycán (distrito de Ate Vitarte), Manchay (Pachacámac) y Alto Perú (Chorrillos), estudiados entre 2012 y 2018; las observaciones fueron complementadas con visitas a otros asentamientos informales en diferentes niveles de consolidación. El estudio de campo consideró la imagen exterior de la vivienda, su antigüedad, su evolución con respecto al desarrollo del barrio y, en casos puntuales, las historias de vida de las familias que las construyen y habitan.

El estudio del término “huachafo”, y su correlación con el más conocido “kitsch”, permitió definir sus principales características como imagen y proceso, que son luego utilizadas para explicar la evolución de la vivienda informal, como un producto cultural que resulta de la combinación de una cultura tradicional y de componentes de la ciudad moderna.

## ETIMOLOGÍA Y SIGNIFICADOS

Como muchos términos regionales, el origen de huachafo es poco claro. Autores como Federico Schwab (1940) y Martha Hildebrandt (1994) coinciden en un probable origen en el lenguaje coloquial colombiano, en donde “huachafa” designa una fiesta bulliciosa, de origen popular. Ambos citan a Estuardo Núñez, quien cuenta que, a principios del siglo XX, llegó a Lima una familia de emigrantes colombianos, con hijas jóvenes a quienes los padres querían casar con miembros de la clase alta local. Organizaban entonces fiestas en las que el objetivo era aparentar más de lo que se tenía y, así, atraer a posibles pretendientes para las hijas.

A estas fiestas comenzó a concurrir muy pronto gente de ‘medio pelo’ y las ‘huachafas’, de cierto nivel social al principio, iban degenerando. Los limeños se burlaron entonces de estas jaranas y sus concurrentes, llamando a los últimos, con su ingenio natural, ‘huachafos’. (Schwab, 1940, pág. 18)

En su obra *Del origen de las palabras y las frases*: breviario de etimología histórica de palabras, locuciones y frases, Lucio Pezet (1993) señala que el origen del término está en el idioma inglés. Durante la Revolución Industrial del siglo XVIII, en el Reino Unido, surge el barrio de Whitechapel, habitado por obreros textiles. Algunos llegan a tener una buena posición económica, que se dedican a demostrar en base al uso de ropa y accesorios ostentosos. A estas personas se les llamó “chaps from Whitechapel”, y luego “whitechaps”. Cuando la administración de ferrocarriles peruanos en el siglo XIX es dada a ciudadanos ingleses, una serie de inmigrantes llegan al Perú a trabajar en el rubro. Frente a las costumbres de dichos inmigrantes, que imitaban las modas europeas y exageraban con el uso de accesorios, los

ciudadanos de las clases altas usaban el término “whitechaps” que, fonéticamente, se convertiría a huachafo.

El quechua también nos ofrece un posible origen, en el término “waqcha”, que significa pobre, huérfano o sin recursos. Durante la colonia, el término se usa de modo negativo (Knowlton, 2014); la españolización del mismo, “huacha”, designa cosas de baja calidad. Se sostiene que este es el paso intermedio entre el vocablo quechua y el huachafo actual.

Pinto Gamboa señala que es el escritor peruano Jorge Miota quien introduce el término en la prensa escrita, en artículos presentados en periódicos y revistas limeños a inicios del siglo XX. La primera reflexión sobre el término se da en un artículo publicado el 19 de abril de 1903 en *El Comercio*: “Tipos y costumbres: Las huachafas” (Pinto Gamboa, 1979, pág. 141). Miota utiliza el término para describir “aquello que imita sin éxito, que exhibe sin rubor, que pretende ser lo que no es (ni puede ser: de allí el carácter violento y condenatorio del término).” (Hildebrandt C., 2010).

El punto de coincidencia es la discrepancia entre el ser y el aparentar. La fuerte carga peyorativa del término descansa, no en el aspecto formal, sino en las connotaciones sociales que se derivan de designar algo o a alguien como huachafo. El arquitecto y escritor Héctor Velarde señala que el problema es la falta de relación entre la figura y el fondo de las cosas. Cuando la primera supera a la segunda, no existe un equilibrio, una “serenidad [que] se establece cuando el fondo y la forma coinciden” (Velarde, 1966, pág. 393). Esto, para Velarde, es característica esencial de la huachafería.

Sebastián Salazar Bondy, siempre desde la arquitectura, precisa que existen actitudes típicas de la huachafería, que él encuentra en los pobladores de Lima, ciudad que él define como horrible:

Para ser lo que no se es se precisa de un disfraz. Demos una mirada alrededor y hallaremos decenas: la dependienta de una tienda que remeda los modelos de la damisela de las fiestas de sociedad, el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal, el pequeño burgués que acomete su casita propia copiando en modesto los regustos arquitectónicos del palacio, el grafómano que redacta con hinchazón y vacuidad porque supone que así es una pluma académica. Estos son casos de disfracismo en pos de la categoría que no se tiene y que se presume superior, aunque de hecho no lo sea. Lo postizo es, en último término, huachafo, [...]. Importa pues la intención que dirige el mimetismo arribista. Juez excesivamente pegado a la letra para presumir, huachafo; madre que selecciona los futuros yernos por el apellido (sin que el propio tenga alcurnia), huachafa; hombre o mujer que en cualquier ocasión procuran exhibir cultura o cosmopolitismo, huachafos. (Salazar Bondy, 2008 [1964], pág. 108)

El factor del querer ser es una voluntad explícita que se manifiesta por medio de la imitación de formas, modas, estilos, elementos de aquel grupo que se considera mejor y al que se aspira ingresar. Sin embargo, existe una pulsión tan o más fuerte: la de la cultura o grupo de origen, al cual se pertenece. Este segundo factor es el que hace penosamente manifiesta la inadecuación, la no pertenencia, la mal lograda imitación. Aquello que se censura en las actitudes huachafas es el intento de movilidad social, por parte de “mujeres y hombres de medios económicos limitados, que esperaban mejorar su

posición social a través de la manifestación pública de ostentación” (Parker, 1998, pág. 32).

Una característica adicional del término es que este es relativo: todos pueden huachafear y ser, a su vez, susceptibles de ser huachafeados (Dreifuss Serrano, 2011). En palabras de Martuccelli: “[...] no todo el mundo podía ser huachafo en todos los instantes ni con la misma intensidad, pero nadie estaba definitivamente al abrigo de la huachafada. Y del ridículo.” (Martuccelli, 2015, pág. 69). El huachafo no es una característica intrínseca de los objetos, sino, sobre todo, por una percepción de alguien sobre algo, en un determinado contexto.

Al considerar el huachafo como una categoría estética, se entiende que en las creaciones huachafas se da una convivencia de dos gustos predominantes: uno tradicional, arraigado, proveniente de la cultura de origen del creador/consumidor; y uno ajeno, predominantemente urbano y relacionado con la modernidad. Esta lectura es análoga a la planteada por Bourdieu (1984) con respecto a las prácticas culturales, ligadas al origen social y al nivel educativo que, en este caso, es en gran parte autodidacta.

El creador/consumidor aspira a este gusto ajeno, como medio para obtener credenciales que le permitan un ascenso sociocultural. La imitación, que en palabras de Angioni (1991) tiene sus orígenes en el arte popular, constituye el principal proceso mediante el cual se da la creación del huachafo.

## **ARQUITECTURA HUACHAFA**

Una de las primeras dificultades que nos plantea la arquitectura huachafa es que no pertenece ni a la esfera de la producción vernácula tradicional – arquitectura rural – ni a las creaciones de la Arquitectura con A mayúscula, a cargo de arquitectos ligados a la cultura establecida (Klaufus, 2005). Las creaciones en las que nos enfocamos, al ser eminentemente urbanas y ligadas a circuitos de producción industrializados, incorporan elementos de una y otra.

Por un lado, se trata de una producción espontánea puesto que no surge regida por un planeamiento mayor que parte de las autoridades o de la inversión privada, sino a través de una organización interna de los mismos pobladores. El crecimiento de la vivienda se realiza de un modo progresivo y muy rara vez planificado como un todo desde sus etapas iniciales. La toma de decisiones tiene que ver con las necesidades o preferencias de los habitantes en determinados momentos de sus propias historias personales o grupales (Habraken, 1962).

Es, además, una arquitectura informal, que no incorpora la experiencia de un arquitecto profesional, ni en su diseño, ni en su ejecución. Los constructores no poseen el conocimiento o las herramientas para tomar en consideración cánones, reglas o normas en el modo de proyectar o construir la vivienda, por lo tanto, el producto final tiene escasa relación con la producción arquitectónica oficial.

Estos procesos, sin embargo, surgen de la ciudad misma y rara vez incorporan tradiciones constructivas ancestrales. Es una arquitectura que quiere ser moderna y que, conscientemente, parece buscar el alejamiento de

las formas de origen, consideradas como primitivas. Los procesos constructivos incorporan materiales y tecnologías contemporáneas, y la selección formal y distributiva se aleja conscientemente de los elementos ligados a lo vernáculo, y busca una aproximación a formas y figuras contemporáneas de la ciudad oficial (Dreifuss Serrano, 2011). Aún si no se consulta con un arquitecto para el diseño, sí se considera su producción y se busca su imitación, dando como resultado “una doble lectura que yuxtapone lo rural y lo urbano, lo vernáculo y lo moderno, lo ornamental y lo práctico, lo historicista y lo futurista, lo provinciano y lo metropolitano, lo tradicional y lo actual, lo artesanal y lo industrial.” (Pezo, 2009, pág. 174).

## Fuentes de referencia

(a) Fuentes culturales: provienen de los diferentes tipos de producción no-arquitectónica - objetos e imágenes - que se vuelven aspectos asimilables al momento de construir y habitar. Son fuentes de proveniencia muy variada que tienen que ver tanto con la cultura tradicional – el folclore – como con las experiencias “modernas”, recientes o pasadas. En cuanto a estas últimas, es igualmente válido referirnos a elementos de la cultura de masa como a la producción de la alta cultura. Desde el punto de vista del creador, las imágenes escogidas tienen que ver con sus propias aspiraciones; se elige la imagen a la que se otorga una mayor carga semántica, aquella que para el usuario significa, de la manera más clara posible, las características que se quieren representar. En muchos casos, esta carga semántica está estrechamente ligada al valor económico que se le da a la imagen (Dreifuss Serrano, 2010). La imitación muchas veces se refiere a objetos identificados con la alta cultura (Gans, 1999), y aspira a una imagen que pertenezca a un grupo social considerado superior.

Las fuentes culturales que inspiran la producción arquitectónica tienen relación directa con la cotidianeidad de los constructores-habitantes que la producen. Upton puntualiza que

la arquitectura es inescapablemente concreta y forma el tejido y el escenario de la vida cotidiana. Consecuentemente, el aproximarnos a la vida cotidiana a través de la arquitectura – arquitectura con a minúscula, entendida en su sentido más amplio para acompañar la totalidad del mundo material (o “paisaje cultural”) que la gente hace y concibe – es necesario establecer, en modos que muchas veces están ausentes de la teoría de lo cotidiano, los modos precisos en los que la vida cotidiana es experimentada y las especificidades de sus relaciones con otros aspectos de la vida y del paisaje. (Upton, 2002, pág. 707).

El componente folclórico, no es aprendido. Se trata del conjunto de experiencias y creencias, tanto propias como de la familia y el entorno, transmitidas por tradición oral o por la experiencia directa. En muchos casos, los aspectos más notorios de esta tradición intentan ser conscientemente eliminados del día a día por los mismos pobladores, con el fin de acelerar su proceso de asimilación dentro del entorno urbano; sin embargo, es frecuente que surjan de manera espontánea y casi inconsciente, ya sea al interior de las viviendas, en los ámbitos familiares ampliados, o en barrios de inmigrantes de procedencia similar.

Este componente, que encontramos como aspecto gravitante en muchas manifestaciones culturales, es evidente en la producción arquitectónica, del mismo modo que lo es en la música, en los objetos cotidianos y en las actividades sociales. A través de procesos, de ideas, de organizaciones e incluso de elementos formales y compositivos que responden a las lógicas de la tradición cultural del nuevo habitante de la ciudad, los elementos más tradicionales se manifiestan en la arquitectura popular-urbana, muchas veces, desde su concepción.

La cultura de masa es adoptada por su facilidad de interpretación y replicación. Al tratarse de un conjunto de formas simples que aspiran a ser casi automáticamente identificadas con determinadas ideas – muchas veces también simples (Gans, 1999, pág. 111) – estos elementos son los primeros en asimilarse dentro de la producción arquitectónica huachafa. Es, en muchos casos, una reinterpretación simplificada y más asequible de la producción del arte culto, que permite una facilidad de asimilación y copia de sus elementos, o su adecuación a otros contextos.

El propio mecanismo de creación de arte de masa, como traducción o simplificación del arte culto, también se pone en marcha en los procesos huachafos. De un modo inconsciente, el creador de la arquitectura huachafa somete los elementos copiados a un proceso inconsciente de simplificación, en donde solo sus rasgos principales, los más notorios y los portadores de una carga simbólica más evidente, son colocados del modo más expresivo posible al interior de su producción. No se apela a nuevas interpretaciones o sutilezas, sino a la adecuación a nuevas escalas o contextos, que permitan la identificación del elemento y, por lo tanto, de sus significados.

Finalmente, el último componente que es, además, el más apreciado aún si no siempre el más entendido, es la cultura alta, adoptada de manera consciente y casi racional como una credencial de pertenencia a un determinado grupo (Bourdieu, 1984). El nuevo habitante de la ciudad, al momento de crear, toma como referencia los elementos que puede identificar como determinantes de esta cultura alta a la que aspira. Muchas cosas se dejan de lado al no poder ser ni entendidas ni reinterpretadas: el arte abstracto, por ejemplo, suele ser rechazado por esta razón.

(b) Fuentes arquitectónicas: es el conjunto de imágenes formales o compositivas asimiladas de un modo casi literal, copiadas o adecuadas a la nueva construcción. Pueden ser elementos tanto de la arquitectura vernácula como de la producción contemporánea urbana. Estos son seleccionados ya sea por su familiaridad con el creador o por tratarse de ejemplos o elementos “de moda”, de los que los nuevos pobladores de la ciudad puedan haber tomado ideas, criterios compositivos o elementos puntuales.

Dentro del conjunto de elementos, observados en estudios de campo, encontramos tres clasificaciones: (1) elementos básicos (sistemas y lógicas); (2) elementos formales y compositivos; y (3) elementos decorativos.

En cuanto a los elementos básicos, desde la ocupación del lote, la vivienda rural se diferencia sustancialmente de la vivienda urbana. En principio, la primera ocupa lotes mucho mayores, en los que el área es dividida en terrenos de cultivo, zonas para los animales, y la vivienda propiamente dicha. Esto conlleva, por un lado, a una percepción distinta de los límites; la vivienda puede expandirse y crecer de modo horizontal en la medida en la que el área

que esta ocupe no ponga en riesgo el área a cultivar o la relación con vecinos, frecuentemente lejanos. La propiedad común tiene límites y características bastante ambiguas; en muchos casos, las normas no escritas de respeto de la misma suelen entrar en conflicto con las normas de entornos urbanizados. Este tipo de ocupación del suelo nos lleva a una característica funcional importante: la estructura que alberga a la vivienda, alberga también otros usos directamente relacionados con la subsistencia de la familia. El patio es un elemento importante como organizador de los volúmenes que constituyen la vivienda, cerrada hacia el exterior y abierta hacia el interior (Ortiz de Zevallos, 1988, pág. 118), y sirve como espacio de trabajo, cocina, y espacio principal de reunión de la familia. Las posibles futuras ampliaciones de la vivienda se realizan en torno a este. Se trata de un espacio polivalente tanto desde el punto de vista funcional como simbólico, en su calidad de elemento articulador de las actividades y de los habitantes de la familia.

Otra característica fundamental en la vivienda rural son las ampliaciones sucesivas, realizadas cuando surge la necesidad de nuevas estructuras o de mayores dimensiones en las existentes. Esto se considera una característica de la naturaleza misma de la vivienda, entendida no como un producto final, sino como un sistema progresivo, susceptible a ser cambiado en función a las necesidades de sus habitantes.

En general, la arquitectura rural trabaja con composiciones volumétricas bastante simples y funcionales, que toman en consideración la protección de la lluvia, la nieve o el excesivo sol, los aspectos de la vivienda ligados al trabajo en el campo y las propiedades intrínsecas de los materiales. En cuanto a la decoración, en muchos casos esta se limita a los colores de los muros y la carpintería, aunque también se incluyen detalles tales como las portadas que flanquean los ingresos principales a las viviendas, o elementos decorativos menores sobre los vanos. Existe, además, un orden de ornamento ligado a la religión, que se manifiesta con pequeños altares tanto al interior como al exterior de la vivienda y con cruces ubicadas en puntos estratégicos de la misma.

Al hablar de la arquitectura académica, es con el recorrido de la ciudad que el nuevo habitante se hace consciente de las modas y de las características de esta, al ver ejemplos de edificaciones terminadas en zonas más tradicionales y consolidadas de la ciudad. Es importante mencionar, como un agente importante en la transmisión de esta arquitectura, al maestro de obra quien, luego de trabajar al interior de estas esferas oficiales de producción, traslada los conocimientos adquiridos a los entornos en los que habita. Los elementos observados adquirirán un status de ícono, que se relaciona inmediatamente con un determinado barrio que se considera mejor, con un tipo de vivienda que se aspira a tener y, por supuesto, con un grupo humano al que se quiere pertenecer. La copia, consecuentemente, no será una imitación literal de un edificio determinado, sino la asimilación de una serie de elementos, combinados según criterios propios de este creador.

Dentro de los elementos básicos debemos mencionar la selección y el uso de los sistemas constructivos, que implican un cambio en la concepción estructural del edificio, al pasar de un sistema portante, de adobes de arcilla, a un sistema aporticado con cerramientos que pueden ser ligeros. Los nuevos sistemas constructivos requieren el uso de una mano de obra más especializada, así como de maquinaria; el proceso de construcción se intensifica e, incluso, se puede hacer más costoso, pero, debido a su

generalización en el mercado, es un sistema bastante más práctico que el uso de tecnologías tradicionales en la ciudad.

Al hablar de elementos formales y compositivos, nos referimos a aquellos que conforman la volumetría y que no se pueden sustraer de ella sin conllevar cambios importantes en la composición del edificio.

Una primera característica de la arquitectura espontánea en comparación a la arquitectura académica es el aparente desorden en la composición y la falta de proporción de las partes con respecto al todo. Esto podría deberse al crecimiento progresivo, que no toma en cuenta su aspecto final, y al hecho de que muy rara vez los proyectos son representados de manera gráfica antes de su construcción: la composición de los mismos no ha sido previamente revisada en un dibujo o modelo a escala.

Al observar la producción arquitectónica de la ciudad, el nuevo habitante se da cuenta de la voluntad compositiva en la forma de los edificios. No se trata simplemente de espacios que albergan funciones, sino de estructuras que, en sí mismas, llevan una carga simbólica por medio de su distribución y sus elementos compositivos. La forma de los balcones, de las ventanas, de los techos, la composición asimétrica y la búsqueda de un retiro entre la vivienda y la zona pública son los elementos más utilizados (Figura 1). Es frecuente que, ya sea por la escasez de recursos económicos o de espacio, las imágenes no puedan ser copiadas de modo literal y es ahí cuando ocurren las adecuaciones en escala y materiales típicas del huachafo.

*Figura 1: Casa en San Juan de Lurigancho. House at San Juan de Lurigancho*



La decoración se concibe con el objetivo de cubrir superficies vacías; se utilizan enchapes, celosías o aplicaciones sobre los muros. Existe además una predilección por marcar los vanos y, sobre todo, el ingreso principal, con volados, balcones o falsos techos. Se evitará el uso de formas demasiado

abstractas o vanguardistas y se preferirán formas más convencionales tomadas de viviendas tradicionales o de edificios públicos que se consideren representativos.

### Proceso creativo

Luego de una invasión, con miras a establecer de manera informal un nuevo barrio en alguna zona desocupada de la ciudad o de su periferia, la primera prioridad de los ocupantes de los lotes es garantizarse un refugio. Se trata de una primera estructura, simple, en la que techos y paredes de esteras garantizan la protección de los elementos (Figura 2). Es la protección, tanto real como simbólica, de los peligros que puedan provenir del exterior y es, al mismo tiempo, la demarcación de un espacio al que se quiere llamar propio.

*Figura 2: Casa en Huaycán. House at Huaycán*



Cuando esta exigencia está cubierta, “la segunda función – materializar ‘una superficie vacía a llenar, a decorar’ – pasa a primer término” (Ekambi-Schmidt, 1974, pág. 12). El ser humano tiene la imperiosa necesidad de rodearse de experiencias estéticas: las personas buscan decorar su entorno, enriquecer sus utensilios cotidianos por medio de recursos ligados a la idea de la belleza.

Es evidente que este concepto de belleza es sumamente relativo y depende de los gustos personales y colectivos de los usuarios. En esta etapa, la solución formal final no es tan relevante como los procesos y las motivaciones que la originan. La segunda prioridad para los habitantes del barrio en

formación, puesta en acción inmediatamente después de asegurarse un lugar, un techo y unos muros, es el decorar este espacio con el fin de hacerlo bello.

J. Ekambi-Schmidt describe este proceso como la creación de un “microuniverso personal o familiar que tenga en cuenta criterios prácticos y estético-afectivos” (Ekambi-Schmidt, 1974, pág. 13). Los habitantes de la precaria estructura comienzan a construir su hogar, no solo a través de materiales, estructura o habitaciones, sino por medio de los objetos cotidianos. Los criterios prácticos descritos por Ekambi-Schmidt tienen que ver con la selección de muebles y utensilios destinados a satisfacer las necesidades familiares más o menos universales. Los criterios estético-afectivos van más allá de lo puramente funcional y buscan enriquecer el día a día con elementos, objetos o decoraciones en los mismos que despliegan la individualidad de quienes los usan. El ejercicio de la subjetividad en este proceso creativo puede explicarse como “un proceso de realización de autonomía” (Guattari, 1995 [1992], pág. 7), que, sin embargo, no deja de lado factores sociales de pertenencia al grupo. Este acto de decorar o personalizar diferencia el ambiente dentro de una vivienda de otro y, al mismo tiempo, contribuye a crear la identificación entre usuario y entorno, necesaria para las relaciones sociales e interpersonales.

A pesar de las dificultades económicas de los pobladores iniciales de un asentamiento, aún desde esta etapa inicial aparece la búsqueda de belleza mediante recursos sencillos, tales como la aplicación de ornamento en las superficies (guirnaldas de papel, flores de plástico, afiches), el modo de colocar los elementos prácticos para que estos dejen de ser impersonales y manifiesten el gusto del usuario, o la elección de colores con los que se pintan las paredes de esteras (Figura 3). Dentro de las intenciones de diseño, como ya se ha demostrado en el caso de la arquitectura formal (Bianco, 2018), la decoración y la expresión personal tienen un rol protagónico.

*Figura 3: Casa en San Juan de Lurigancho. House at San Juan de Lurigancho.*



Mientras la estructura de la vivienda sea precaria, de madera o esteras, la mayor parte de los elementos decorativos también tendrán un carácter provisional. Hay también casos de viviendas que ya desde esta etapa incorporan elementos de carácter más permanente, tales como jardines exteriores delimitados, puertas de madera maciza y, algunas veces, profusamente tallada, elementos de metal en las ventanas, cristales laminados tipo espejo, etc.

Hay una aparente incongruencia frente a lo inestable del conjunto y el empleo de estos elementos que corresponden a una estructura permanente. No es necesariamente así. El uso de este tipo de elementos, más allá de connotaciones que impliquen el progreso de los habitantes, se da pensando en su reincorporación en futuras etapas de la vivienda. La puerta que, en este momento, cierra la entrada a una estructura provisional de madera, será luego reutilizada en la casa de ladrillo; lo mismo sucede con las ventanas o los cerramientos metálicos. La prioridad que se da al ornamento, y a la distinción por medio de este, logra sobreponerse a las lógicas constructivas y adquisitivas tradicionales.

Una vez que los habitantes consolidan el primer piso de la vivienda, son otros los mecanismos que se ponen en marcha. Aún antes del reemplazo de la estructura precaria por otra de materiales durables, es posible observar los inicios del proceso de crecimiento, por medio de la adición de nuevos volúmenes o estructuras al núcleo original.

En la primera etapa, la estera se concibe como una estructura provisional, pero presenta la imagen de una estructura terminada. A diferencia de esto, en la etapa de consolidación material, es decir, del reemplazo de estas estructuras iniciales por otras de los llamados "materiales nobles", suele ser un consenso el percibir la planta baja como un producto en sí inacabado, puesto que se espera la pronta construcción del segundo piso. Aun cuando por diversas razones, fundamentalmente económicas, está ampliación no suceda o tome muchos años en concretarse, es común percibir en las estructuras que solo tienen un piso en ladrillo y concreto una serie de elementos que indican la voluntad de futuras ampliaciones: elementos estructurales de hierro dejados descubiertos para el empalme de las columnas en la construcción del segundo piso y los aleros que albergarán la ampliación del área del terreno.

En cuanto al tratamiento formal con objetivos estéticos, en esta etapa la decoración es considerada un elemento de cierre, es decir, un remate de una obra ya concluida. Su utilización, entonces, es un modo de decir que se está frente a un producto terminado; esta es una condición a la que los habitantes no aspiran a llegar sino hasta la finalización del segundo piso. Esto llega al extremo de encontrarnos, con frecuencia, estructuras de ladrillo sin enlucir, que se encuentran a la espera de la construcción del volumen superior, para concluir luego, en una sola etapa, con el acabado final de todo el volumen.

La decoración se limita a estos elementos superficiales, que no guardan una relación estrecha con la estructura total de la vivienda: pequeños jardines como espacio de transición entre la calle y la vivienda, carpintería elaborada, recubrimientos cerámicos o en piedra en la fachada, cristal reflejante y/o coloreado en las ventanas, etc. (Figura 4).

Figura 4: Casa en San Juan de Lurigancho. House at San Juan de Lurigancho



La flexibilidad en el uso de los ambientes es sumamente relevante.

A menudo podemos ver cómo un ambiente se presta para un uso determinado para ser empleado de otra manera tiempo después. Es más, no es raro que un ambiente tenga más de un uso. [...] La vivienda es entendida como un medio de producción o gestor de ingresos. Es así que surgen las casas-taller, y se da con muchísima frecuencia que un ambiente es destinado a tienda. (Pezo, 2009, pág. 175).

Esto, como ya se ha explicado, parece tener origen en la organización de las viviendas andinas, donde las habitaciones dedicadas a la función del habitar propiamente tal ocupan un porcentaje igual o incluso menor a las dependencias que albergan depósitos o corrales. En los frecuentes casos en los que el primer nivel de la vivienda alberga algún tipo de negocio o actividad productiva, la imagen exterior buscará ser un vehículo de apoyo para este fin. Los muros se vuelven soportes de carteles, los cerramientos se distribuyen de modo tal que permitan el almacenamiento de mercadería o incluso se crean techos ligeros de tela o esteras con el fin de delimitar un espacio intermedio entre la vivienda y la calle. Dentro del tratamiento de estas superficies, no se debe dejar de lado su uso como soporte de propaganda política en tiempo de elecciones.

A pesar de la concepción de la vivienda como una estructura flexible y destinada a futuras ampliaciones, son pocos los casos en los que se deja un espacio al interior de la vivienda para la circulación vertical. Este problema suele solucionarse con la construcción de una escalera al exterior, ocupando muchas veces el supuesto retiro de la vivienda o incluso área común destinada a la vereda aún no construida (Figura 5). Esto se debe, por un lado,

al afán de aprovechar toda el área disponible. Esta idea viene acompañada por una visión particular del área pública por parte de muchos de los pobladores de los asentamientos periféricos, para quienes el área libre frente a la vivienda puede considerarse una prolongación de la misma.

*Figura 5: Ocupación del espacio público, Huaycán. Occupation of public space, Huaycán*



Uno de los elementos formales más frecuentes es el falso techo a dos aguas. Se trata de una suerte de cornisa en ángulo que se coloca de manera simétrica o asimétrica sobre los vanos superiores de la fachada. Dado que en Lima las precipitaciones son bastante escasas, no existe en realidad la necesidad de tener un techo preparado para la lluvia. Esta cornisa da a la vivienda un aspecto de chalet, pero permite continuar construyendo niveles superiores, cosa imposible con un techo a dos aguas convencional. El elemento decorativo ha calado tanto que existen soluciones en barrios más consolidados de la ciudad, en los que la casa se construye no de manera progresiva, sino en un solo momento, e incorpora en su diseño estos falsos techos a dos aguas como parte de la composición de la fachada. En la actualidad, se trata de un elemento característico en muchos ejemplos de la producción arquitectónica contemporánea en Lima (Figura 6).

Un elemento fundamental en el diseño de la volumetría en general, y del segundo nivel en particular, es la forma de las ventanas y balcones. A la ya adquirida carpintería de metal o madera se le suma el diseño de vanos con formas caprichosas: esquinas redondeadas, falsos arcos de medio punto, bordes en diagonal, balcones asimétricos y cristales reflejantes de colores vivos.

Otro importante elemento en la composición de la vivienda es el tratamiento de los muros exteriores, cuando por razones económicas no se ha dejado el ladrillo visto. Una de las soluciones más comunes es el pintado de la fachada con uno o más colores, dependiendo de la cantidad de familias que viven en la casa. Es frecuente el uso de un color en la planta baja y otro en el o los niveles superiores, cada uno correspondiente a las diferencias de gustos entre los habitantes. Otra solución es la aplicación de enchapes, tales como lajas de piedra o piezas cerámicas de colores.

*Figura 6: Ornamento tipo cornisa en forma de techo a dos aguas, Huaycán. Ornament in a cornice fashion looking as a finished roof, Huaycán*



En cuanto al tratamiento de los pisos superiores, son muchos los ejemplos de casas tipo máscara, en las que este segundo nivel es completado solo a nivel de fachada. Por un lado, se toman en cuenta aspectos económicos y constructivos; el erigir la estructura de la vivienda, aunque solo sea en fachada, en un único momento, permite ahorrar costos de traslado de materiales y mano de obra posteriormente, además de proteger los elementos metálicos de la estructura de la humedad del ambiente. Pero, además, esto permite la concepción de una imagen exterior de la vivienda como un elemento en el que vanos, ingresos y elementos volumétricos son concebidos como parte de una misma composición. Adicionalmente, la imagen bastante más imponente de un edificio de dos niveles, en especial en entornos que aún se encuentran en sus primeras etapas de desarrollo, distingue al usuario de su entorno.

Desde los aspectos constructivos, mucho se ha discutido sobre la posibilidad de utilizar sistemas tradicionales – adobe, quincha – en las viviendas autoconstruidas de la periferia. Sin embargo, las experiencias de capacitación o fomento llevadas a cabo no han tenido acogida. La principal razón tiene que ver con las ideas de progreso de los pobladores, para quienes volver a las construcciones de adobe significa un paso atrás, un retroceso en su propia evolución y un signo más que los diferencia de esa ciudad moderna a la que tanto quieren pertenecer. Además, existe el firme convencimiento que el uso de cemento y fierro en las edificaciones las hará invulnerables tanto a factores naturales como sismos o huaycos, como al paso del tiempo.

## **Multiplicación del huachafo**

La transmisión de sistemas y modelos de la arquitectura que hemos designado como huachafa tiene poco que ver con la forma cómo la arquitectura académica se transmite al interior de las aulas y a través de medios bibliográficos o de Internet. El caso que nos ocupa tiene más similitud con la manera cómo el conocimiento es transmitido en entornos artesanales: por medio de la imitación y de la tradición oral.

Tenemos un primer momento de imitación, la del creador “original”, que observa imágenes y elementos relacionados a los grupos a los que quiere pertenecer y, de un modo consciente, los adecúa a la construcción de su propia vivienda. El producto no es ni una obra completamente original, ni una copia literal. Se trata de una composición que combina los elementos imitados con lógicas propias del creador, adecuando los primeros (Moles, 1971) para que se ajusten a las premisas de las segundas y a las constricciones del contexto en el que se está construyendo.

La transmisión se da a través de canales simples: por medio de un albañil que construye casas y/o edificios por contrato en otras zonas de la ciudad y que en su tiempo libre dominical y/o en períodos de desocupación forzada entre un contrato y otro trabaja en el barrio, pagado por los vecinos; por medio de los consejos del vendedor de la ferretería; o, incluso, por medio del trabajo desarrollado por cuenta de un ente de gobierno, etc. (Bolívar et al., 1989, p. 9).

Este modo de producción implica la adquisición de rasgos culturales “al aprender por inculcación, condicionamiento, observación, imitación, o directamente por enseñanza” (Blackmore, 2000, p. 68). Se trata de un modelo de transmisión cultural que enriquece a la sociedad con nuevas creaciones producto de la asimilación del mencionado conjunto de estímulos.

Luego existe un segundo momento de imitación, mucho más común, que consiste en la copia de la copia. El imitador ya no busca sus referentes en los grupos a los que admira, sino en las versiones ya procesadas de sus propios vecinos en las edificaciones de su entorno. En este caso la creación es bastante menos original, puesto que el uso de los elementos no necesita pasar por el proceso de adecuación a la escala. Los procesos creativos aquí aplicados se concentran en arreglar las formas deseadas a las funciones requeridas por la familia para esa vivienda en particular.

En este caso, no se trata de un modelo de transmisión por medio de la adquisición de rasgos culturales, sino de la puesta en marcha de memes, descritos como “instrucciones para desarrollar conducta, instaladas en el

cerebro humano (u otros objetos) y transmitidas por imitación” (Blackmore, 2000, p. 80). Se trata de elementos transmisores de información que se multiplican por medio de la copia, más no de su asimilación. “La imitación es una modalidad de replicación o de copia y esto es lo que instituye el meme como replicante y le otorga, además su capacidad de replicación” (Blackmore, 2000, p. 81).

Esta imitación, sin embargo, no es una conducta absolutamente pasiva, pues implica, como ya lo hemos mencionado, la toma de una serie de decisiones en cuanto a la adecuación del original a la nueva situación en la que está siendo copiado y en cuanto al qué, cuándo y cómo imitar, así como la puesta en marcha de recursos y habilidades con el fin de llevar a cabo exitosamente la copia.

Finalmente, no podemos negar la aparición del elemento espontáneo, aún si este es poco frecuente. Es posible encontrar en la arquitectura huachafa elementos cuyo origen es casi imposible determinar. Esto puede deberse a que se trata de transformaciones que ya han pasado repetidas veces por el proceso de copia de la copia, con lo que guardan poca relación con los modelos originales reconocibles en otras partes de la ciudad. Es también posible que se trate de elementos, símbolos o recursos originales, producidos por alguien que, aún si no ejerce la construcción, puede tener un cierto talento compositivo.

## DISCUSIÓN

La apropiación de los elementos del grupo admirado se da por medio de la imitación. Hay además un factor que es el que las torna huachafas: dentro del proceso se darán momentos en los que el creador, al haber tomado solo el aspecto externo como punto de partida, falla en entender alguno de los componentes o procesos. Estos vacíos serán llenados, de modo automático y muchas veces inconsciente, con los procesos, elementos y modelos que el creador sí conoce y maneja con comodidad: aquellos pertenecientes a su propio entorno de origen. Es así que dichas creaciones/imitaciones, desde el inicio, pueden verse como inadecuadas por aquellos ajenos a este proceso de creación. En arquitectura, el proceso de imitación de estas formas admiradas es, además, un proceso de adecuación a escalas y contextos distintos.

Al momento de plasmar toda esta carga sociocultural en el diseño y construcción de la vivienda, se combinarán estos dos elementos: las formas imitadas de aquellas que se admiran, pero que no se entienden; y los elementos familiares y tranquilizadores, fáciles de apreciar, y con los que se establece un vínculo afectivo.

Esta mezcla de lo folclórico, la cultura de masa y la alta cultura puede ser observada no solo en la fachada, sino también en la distribución interna de la vivienda, donde, en las etapas iniciales suelen prevalecer modos de organización del espacio típicamente provincianos, que luego son reemplazados a medida que la vivienda continúa creciendo.

Si analizamos la afirmación de Danto (2002), que señala que la característica del arte en este período de la historia es la falta de condicionantes, donde todo es posible para una obra de arte, se da una postura que acepta cualquier

manifestación de arte solo porque sí, sin profundizar en análisis o críticas que aporten, tanto a la experiencia estética como a la producción futura. No propongo aceptar la arquitectura huachafa solo porque como arquitectura-arte debe ser aceptada dentro de este “vale todo” al que estamos expuestos, sino porque tiene valor en sí misma.

En primer lugar, por su capacidad de conciliar vivencias, sueños y aspiraciones de sus habitantes. Es una arquitectura que expresa estos elementos y que nos permite la lectura de los mismos por medio del análisis. M. Clemente señala que esto permite “considerar la arquitectura en su acepción semántica, como sistema de signos capaces de transmitir significados, relativos a la propia función o incluso más allá de esta” (Clemente, 2005, pág. 67). Esto no implica que el producto final sea bueno desde el punto de vista de su calidad artística, pero sí lo es en la medida en que logra expresar lo que el usuario prefiere, aun cuando no se tienen los medios económicos necesarios para hacerlo como se hubiera querido.

En segundo lugar, por tratarse de un proceso flexible y progresivo, que permite su adecuación a los diferentes momentos en la historia familiar. Es una vivienda con la que el usuario puede interactuar con el fin de adecuarla a sus necesidades específicas, a sus preferencias y, por qué no, a las modas actuales que este percibe – o cree percibir – en sus recorridos por la ciudad. Se trata de casas pensadas “para toda la vida”, concebidas en etapas para albergar a la familia a medida que esta vaya creciendo, caracterizadas por una flexibilidad que permite su adecuación cuando sea necesario.

Un tercer aspecto positivo es la independencia del canon tradicional. Es cierto que las edificaciones resultantes son frecuentemente pastiches, de calidad inferior a las producciones formales, pero también es posible encontrar cosas más libres y de calidad. En palabras de Clemente, “la ‘variación de la serie’ o, mejor dicho, el rechazo de la repetición obsesiva de los módulos compositivos y de la homologación de los signos arquitectónicos” constituye una cualidad positiva de la habitación en la periferia” (Clemente, 2005, pág. 17).

La tradición andina no conoce muchos de los paradigmas de la arquitectura moderna que siguen vigentes hasta el día de hoy, como el rechazo al ornamento o a las referencias historicistas, en medio de una búsqueda consciente de la abstracción. El poblador-constructor en un pueblo joven diseña, compone y decora de un modo mucho más libre. En palabras de P. B. Jacques,

no consideramos a las favelas arte, sino reserva de arte, potencial artístico que solamente el artista puede tornar visible. Por intermedio del artista revelador es posible, entonces, evocar una estética de la arquitectura vernácula, o en nuestro caso, una estética de las favelas. Tal evocación, por si sola, ayuda a desordenar un poco algunas de nuestras certezas como arquitectos: desearíamos tener el monopolio estético de la arquitectura, su control total. Conceder un status estético a las favelas, más allá de ayudarnos a entender mejor su dispositivo espacial propio, puede también contribuir en poner en jaque algunos antiguos (pre)conceptos de la misma arquitectura erudita como disciplina y práctica profesional (Jacques, 2007 [2001], pág. 12).

La posibilidad, que la arquitectura espontánea nos plantea, de cuestionarnos a nosotros mismos al interior de la producción oficial puede ser un punto de partida válido para reflexionar en torno a la arquitectura, no solo a la producida en las periferias, sino a la arquitectura académica, acreditada por las élites culturales.

En muchos casos el “querer ser” o el “querer pertenecer” llegan a ser tan importantes que se imponen a los gustos personales. La aparente libertad del creador se constriñe por una deuda que este siente tener hacia esos símbolos de la arquitectura que quiere hacer propios.

Algunos posibles recorridos para seguir profundizando en el huachafo y sus múltiples aspectos pueden plantearse en términos de lo que queda pendiente, tanto a partir de este estudio, como de otros que abordan el tema.

Sugiero los siguientes puntos, que podrían servir de punto de partida para futuros estudios sobre la informalidad y su estética: (1) un estudio sobre la interacción del individuo con el medio ya construido: el huachafo en la vivienda colectiva, que se entrega ya hecha; (2) un estudio similar en vivienda popular, pero no en pueblos jóvenes, sino en barrios antiguos que alguna vez fueron periféricos, pero que ahora son centrales, y que siguen albergando vivienda popular; (3) un análisis iconográfico que indague en la evolución de los elementos ornamentales en las fachadas de las viviendas y (4) un estudio, a modo de workshop, en el que las ideas de integrar teoría y práctica como un modo de entender las dinámicas de la informalidad, puedan materializarse.

El huachafo no es un fenómeno exclusivamente peruano o limeño. Si bien he empleado un término local y los ejemplos presentados han sido extraídos de entornos concreto, lo cierto es que este tipo de producción, a mitad de camino entre lo industrial y lo artesanal, es de carácter universal.

Es necesario enfatizar más en el proceso que en las soluciones formales, aún si entendemos la importancia que estas tienen, sobre todo en el campo de la arquitectura. En la arquitectura vernácula, o popular rural, la forma y los ornamentos tienen un carácter más atemporal; la arquitectura huachafa, en cambio, presenta elementos y recursos que oscilan con las modas, puesto que están siempre intentando adecuarse a la ciudad de su tiempo. Por lo tanto, aun cuando estos ejemplos no son carentes de interés, creo que es en los procesos donde encontraremos respuestas con mayor posibilidad de permanencia en el tiempo.

El estudio de dichos procesos nos plantea dos rutas de análisis complementarias. Por un lado, podemos entender la autoconstrucción como un mecanismo de ocupación del territorio, así como un modo sumamente práctico del hombre de relacionarse con la vivienda. La primera enseñanza a tomar de este tipo de procesos tiene que ver con la interacción entre habitantes y entorno construido, en la cual la casa parece ser una piel del habitante, que muta con el desarrollo de la familia.

Por otro lado, se deben considerar los aspectos estéticos que son, principalmente, un recurso para comprender las realidades, deseos y pulsiones del habitante de la ciudad, pero también constituyen un conjunto de recursos formales y estilísticos en los que parecería que la forma y la función

logran, exitosamente, combinarse bajo el amparo del significado, sea este latente o manifiesto.

Una tercera afirmación tendría que ver con la labor del proyectista. El huachafo nos plantea una serie de retos que pueden resumirse dos premisas: la concepción de la arquitectura no como un producto final, sino como un *work in progress*, y la necesidad de un estrechísimo diálogo entre arquitecto y cliente, que pueda imitar la relación que tendría un constructor-habitante con la casa que este mismo construye.

Cómo hemos de responder a este reto debería ser una de las grandes preocupaciones contemporáneas de la arquitectura, tanto en la práctica como en la enseñanza.

## REFERENCIAS

- ANGIONI, G. 1991. Tre annotazioni da antropologo sull'estetica. *La Ricerca Folklorica*, **24**:9-13.
- BIANCO, L. 2018. Architecture, values and perception: Between rethoric and reality. *Frontiers of Architectural Research*, **7**:92-99. <https://doi.org/10.1016/j.foar.2017.11.003>
- BLACKMORE, S. 2000. La máquina de los memes. Barcelona, Ediciones Paidós, 264 p.
- BOLIVAR, T., BALDO, J., HERNANDEZ, T., & ONTIVEROS, T. 1989. I "Barrios de ranchos" a Caracas, aree abusive della città. *La Ricerca Folklorica, Antropologia urbana. Progettare e abitare: le contraddizioni dell'urban planning*, **20**:5-12. <https://doi.org/10.2307/1479397>
- BOURDIEU, P. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Harvard University Press, 640 p.
- CLEMENTE, M. 2005. *Estetica delle periferia urbane. Analisi semantica dei linguaggi dell'architettura spontanea*. Roma, Officina Edizioni, 112 p.
- DANTO, A. C. 2002. *The Abuse of Beauty*. Daedalus, **131**(4):35-56.
- DREIFUSS SERRANO, C. 2010. El mercado arquitectónico del querer (pertene)ser. *Arquitextos*, **25**:14-17.
- DREIFUSS SERRANO, C. 2011. *L'estetica (del huachafo) nell'architettura contemporanea a Lima*. Roma. Tesis doctoral. Università degli Studi di Roma, La Sapienza, 187 p.
- EKAMBI-SCHMIDT, J. 1974. *La percepción del hábitat*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 170 p.
- GANS, H. J. 1999. *Popular Culture & High Culture*. New York, Basic Books, 266 p.
- GUATTARI, F. 1995 [1992]. *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Bloomington, Indiana University Press, 144 p.
- HABRAKEN, N. J. 1962. *Soportes: una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid, Alberto Corazón Editor 186 p.
- HILDEBRANDT, C. 2010. Miota y la huachafería. Disponible en: <http://bloghildebrandt.blogspot.pe/2010/02/miota-y-la-huachaferia.html> . Recuperado el: 20/12/2017.
- HILDEBRANDT, M. 1994. *Peruanismos*. Lima, Biblioteca Nacional de Perú, 322 p.
- JACQUES, P. 2007 [2001]. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 152 p. <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2001n5p123>

- KLAUFUS, C. 2005. Bad taste in architecture. Discussion of the popular in residential architecture in southern Ecuador. In: DOING, THINKING, FEELING HOME: THE MENTAL GEOGRAPHY OF RESIDENTIAL ENVIRONMENTS. Delft: Onderzoeksinstituut:1-14.
- KNOWLTON, D. 2014. Huachafo, a Key Word in Peru. Disponible en: <http://cuzcoeats.com/huachafo-a-key-word-in-peru/> Recuperado el: 20/12/2017.
- LUCIO-PEZET, F. 1993. *Del origen de las palabras y las frases: brevariario de etimología histórica de palabras, locuciones y frases*. Lima, Talleres gráficos, 270 p.
- MARTUCCELLI, D. 2015. *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima, Cauces Editores, 298 p.
- MOLES, A. 1971. *Le Kitsch. L'art du bonheur*. Paris, Maison Mame, 247 p.
- ORTIZ DE ZEVALLOS, A. 1988. *Tipologías y tecnologías de vivienda de poblaciones menores. Trapecio Andino. Cusco y Puno*. Lima, ININVI, 98 p.
- PARKER, D. S. 1998. *Idea of the Middle Class: White-Collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 280 p. <https://doi.org/10.1086/ahr/104.4.1357>
- PEZO, D. 2009. Arquitectura chicha: lo cholo en la arquitectura. In: S. BEDOYA. *Coloquio lo Cholo en el Perú. Migraciones y mixtura*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, p. 173-180.
- PINTO GAMBOA, W. 1979. *Envés y reflexión de lo huachafo (Jorge Miota: vida y obra)*. Lima, Imprenta de la Universidad Mayor de San Marcos, 47 p.
- SALAZAR BONDY, S. 2008 [1964]. *Lima la horrible*. Concepción, Editorial Universidad de Concepción, 137 p. <https://doi.org/10.4067/s0718-04622003048800013>
- SCHWAB, F. 1940. Lo huachafo como fenómeno social. *Revista 3*, 4:16-22.
- SCOTT BROWN, D. 1984. Learning from Pop. In: R. VENTURI; D. SCOTT BROWN, *A View from the Campidoglio*. Selected Essays 1953-1984. New York, Harper & Row, p. 26-33.
- MORORÓ, M., PEQUENO, L. R., & CARDOSO, D. 2015. Habitação progressiva autoconstruída: caracterização morfológica com uso da gramática da forma. *arquiteturarevista*, 11(2):76-92. <https://doi.org/10.4013/arg.2015.112.03>
- THAYS, I. 2013. Atlas sonoro /6: Elige las palabras de Perú, Paraguay y República Dominicana. Disponible en: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/10/atlas-sonoro-6-elige-las-palabras-de-peru-paraguay-y-republica-dominicana.html> Recuperado el: 20/12/2017.
- UPTON, D. 2002. *Architecture in Everyday Life*. *New Literary History*, 33(4):707-723. <https://doi.org/10.1353/nlh.2002.0046>
- VELARDE, H. 1966. Nuestros estilos. In: H. VELARDE, *Obras completas (II)*. Lima, Francisco Moncloa Editores, p. 37-41.

**Submetido: 24/01/2018**  
**Aceito: 28/11/2018**