Entrecruzamientos: hacia imaginarios distópicos
Juan Tohme I Tesis de Maestría

UBA, FADU.
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
F.A.D.U.

Maestría en
Diseño Arquitectónico Avanzado

Defensa de Tesis

TEMA: **Entrecruzamientos: hacia imaginarios distópicos.**
Un ejercicio proyectual en la Quebrada El Censo en Quito, Ecuador.

Alumno/a: Arq. Juan Tohme
Director de tesis: Dr. Arq. Marcelo Faiden

Tutor de tesis: Arq. Francisco Moskovits

Buenos Aires, Septiembre del 2018

MAESTRIA EN PROYECTO ARQUITECTONICO
ACTA de JURADOS de TESIS de MAESTRIAS

En la sede de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, siendo las 17.30hs del día 6 del mes de septiembre del año dos mil dieciocho se constituye el jurado aprobado por Res. (CD) Nro. 618/18, conformado por: el Prof. Arq. Alberto Varas, el Prof, Arq. Horacio Sardín y el Prof. Arq. Jorge Salvador Mele a efectos de la Evaluación de la Tesis de la Maestría en Proyecto Arquitectónico presentada por el Arq Juan Jose Tohme Sussmann, titulada " Entrecruzamientos: hacia imaginarios distópicos. Un ejercicio proyectual en la Quebrada El Censo en Quito, Ecuador ", dirigida por el Dr. Arq. Marcelo Faiden.
El Arq Juan Jose Tohme Sussmann procedió a la defensa de su Tesis entre las 17.30hs. y las 18.10hs. Posteriormente los miembros del Jurado procedieron a realizar preguntas aclaratorias y comentarios referidos a la exposición efectuada. Asimismo, el Director de la Tesis formuló su opinión respecto al trabajo desarrollado por el tesista.

El jurado pondera la laboriosa tarea de investigación previa realizada por el maestrando y la calidad de la documentación gráfica presentada.
La Tesis formula preguntas y problematiza las prácticas convencionales del proyecto mediante la construcción de un marco teórico abierto a posiciones críticas en el campo de los argumentos que sustentan los procedimientos operativos empleados. En efecto, al pensar metaproyectualmente desde ciertas modalidades surrealistas y distópicas sustrayendo el trabajo a un modelo positivo de la concepción del proyecto basada en el método pragmático de "solución de problemas".
La Tesis resulta consistente con los objetivos planteados por el maestrando y pone de manifiesto un alto grado de sensibilidad en materia proyectual.

Por todo lo expuesto, el Jurado da por aprobada por unanimidad la tesis intitulada " Entrecruzamientos: hacia imaginarios distópicos. Un ejercicio proyectual en la Quebrada El Censo en Quito, Ecuador " y la califica como sobresaliente.

Siendo las 19:00 horas se cierra este Acta dirigida al Director de la Maestría en Proyecto Arquitectónico, a los efectos que correspondan.

Prof. Arq. Alberto Varas

Prof, Arq. Horacio Sardín

Prof. Arq. Jorge Salvador Mele

RESUMEN

Entrecruzamientos es un ejercicio proyectual como relato y ficción de dos aproximaciones: historia y lugar que se contraponen y entrelazan mediante lo onírico y lo real, creando así, imaginarios: infraestructuras localizadas en un mundo distópico reclamando conexiones con el presente.

ABSTRACT

Entrecruzamientos is a project exercise as a story and fiction of two approaches: history and location that counterpose and wave through the oneiric and the real, thus creating, the imaginary: infrastructures located in a dystopian world claiming connections with the present.

INDICE

13 Agradecimientos
15 Introducción
17 Hipótesis

ESTADO DE LA CUESTION

PRIMERA PARTE
Nudo

Capítulo I

22 **Construcciones poéticas.** El inconsciente como material creativo y de manifiestos.
37 **Dialéctica entre formas urbanas y formas imaginadas.** Dos sistemas de organización espacial superpuestos en Quito.
46 **Memoria y crimen.** De lo familiar a lo siniestro, evidencias de la historia hacia un escenario fructífero.

SEGUNDA PARTE
Clímax

Capítulo II

66 **Tránsitos conceptuales.** De Utopías a Distopías, transferencias desde otras disciplinas.
67 **Infraestructuras distópicas.** Revelaciones.
80 **Algunas herramientas de proyecto.** Enjambments y Overlapping.

PROYECTO

TERCERA PARTE
Desenlace

Capítulo III

86 **El proyecto de la ficción, la ficción del proyecto.** Ejercicio proyectual y mental en la Quebrada el Censo en Quito, Ecuador.

114 Conclusiones
118 Bibliografía

A Delia en el cielo,

A Fátima, Ornella y Felipe en la tierra

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a la Secretaria de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT) y el Instituto de Fomento al Talento Humano (IFTH) del Gobierno Ecuatoriano de Rafael Correa por haberme dado la oportunidad en su momento de seguir formándome en el exterior a través de la Beca de Universidades de Excelencia y la cual he retribuido con este conocimiento.

A Marcelo Faiden por aceptar dirigir esta tesis, quien, a través de su mirada crítica, profunda y objetiva sobre este contenido, me permitió establecer líneas de acción hacia técnicas de proyecto, siendo estas de un interés relevante para la construcción de un pensamiento.

A mis profesores de la Maestría: Francisco Moskovits por motivarme a experimentar lo desconocido, a Diego Dellatorre por valorar la simplicidad de mi trabajo, a Hugo Salama quien me llevo desde el primer día a la reflexión y Jorge Mele por su saber infinito.

A mi familia y amigos que a la distancia estuvieron en cada momento de alegría y tristeza durante este proceso y a ellos le debo este esfuerzo.

A este país maravilloso como Argentina, y especialmente a Buenos Aires a través de su gente donde pude vivir experiencias inolvidables.

INTRODUCCION

“Nosotros diremos que no hay acción sin imaginación. Y esto de varias maneras en el plano del proyecto, en el plano de la motivación y en el plano del poder mismo de hacer.” **(1)**

Paul Ricoeur

1

El proyecto arquitectónico dentro de su saber disciplinar como acto poiético, es decir, incorporando el proceso creativo como instrumento, metodología y oportunidad que sea capaz de construir un conocimiento que funcione como prólogo y no como epílogo. Una introducción y convocatoria a lo indeterminado y lo perceptivo, un llamado a la imaginación como otro nivel de comprensión, capaz de conducirnos hacia emociones producto de las experiencias de nuestros sentidos que puedan establecer sin ataduras nuevas relaciones de nosotros con la realidad, aquí su carácter semiótico y aporético. Un planteo que contenga en sí mismo un deseo asociado con la evolución del pensamiento en relación dialógica con la sociedad.

2

La trama de este relato, que en sí comprende parte de nuestra vida, es el de ganar y perder, aquellas puertas frente a nosotros que debemos atravesar incluso aunque nos resulte doloroso hacerlo, aparece la voluntad, aquellas decisiones que nos hacen existenciales. Sin embargo, esperanzados en una ciudad *utópica*, es decir ideal y perfecta por lo tanto inexistente e irreal cuando las incertidumbres e inestabilidad prevalecen. Con esta premisa donde los pensamientos utópicos entran en crisis partiendo de su propio significado etimológico de “no-lugar” y que no han sido suficientes, el campo de acción se ha ido derivando en su contrario, lo *distópico* o “mal-lugar”*,* localizado en un mundo deformado y negativo **(2)**. La diferencia entre utopía y distopía consiste en que esta última incorpora el devenir de la historia enfrentada a cuestionamientos de la sociedad. A través de este pensamiento podremos explorar la realidad que nos acontece y así encontrar un equilibrio de liberación posible. Aunque parezca contradictorio las grandes vanguardias y posturas han surgido después de acontecimientos nefastos especialmente los de posguerra.

3

El tema propuesto por esta tesis se adhiere y acciona sobre estos futuros distópicos, colocando al proyecto arquitectónico como un imaginario basado en la ficción hacia la emoción, relacionado entre historia y lugar, siendo Quito el escenario latente listo para ser re-descrito. Esta investigación no pretende inventar nada ya que pensamos que estos temas han sido parte de una reflexión no solo arquitectónica sino política y socialmente a lo largo de toda una historia y lo que se pretende es volver a mirarlas, estableciendo nuevas situaciones para el hombre contemporáneo.

4

Sin duda la arquitectura se ha influenciado de otras disciplinas como el cine, el arte, la literatura, poesía, el psicoanálisis entre otras para dar sentido a estas posturas frente a la sociedad, y son las relaciones congruentes que permiten introducirnos en la generación de un pensamiento a través de la exploración y que son capaces de dar valor a este escrito.

5

Si la arquitectura se alimenta de otras artes como producción, entonces, ¿Qué retribuye la arquitectura como disciplina en otros saberes?

6

Epistemológicamente el interés de esta investigación nace a través de dos ideas: la primera a manera personal: una descarga acumulada vivida en los diferentes procesos que fueron apareciendo y transgrediendo durante el transcurso de este máster, introduciéndome a búsquedas constantes de metodologías y técnicas de proyecto; la segunda idea parte de la sensibilidad de re-descripción de lo obsoleto, producto de aquellos "crímenes" ocasionados en el tiempo y que se instalan y son parte de nuestra debilidad, donde aquellas contingencias se presentan como oportunidades y nueva complejidad material. Una reflexión de operar sobre la quebrada: *"El Censo"* en Quito, un escenario como producto de estos intentos fallidos de organización social superada por el consumo y el derroche. Una quebrada con características inquietantes al espectador deformada en el tiempo por el hombre producto de rellenos de otras quebradas dejando la presencia de edificios en el interior. Este lugar podría obtener una definición muy aproximada de *"terrain vague"* según *Solá Morales* **(3)**, la cual ha quedado apartada y distante de toda participación ciudadana por falta de políticas públicas y materiales ubicada dentro de un paisaje incomprendido inmerso en una topografía contenida.

7

El objetivo principal de esta investigación se basa en establecer a la arquitectura como situaciones de un imaginario distópico con instrumentos poéticos, es decir, yuxtaponer un cruce entre la ciudad utópica y la ciudad real, a manera difusa y ambigua a través de la percepción, generando en los habitantes contemporáneos incertidumbres que deberán ser aceptadas con grados de optimismo **(4)** donde el entendimiento y acción sobre un escenario específico generará conocimientos específicos. En lo proyectual, experimentar sobre campos poco abordados y desconocidos en nuestro medio local a través de metodologías y técnicas de proyecto que tienden a lo universal aplicadas a escenarios tradicionales. En lo personal, aportar a Ecuador con un pensamiento evolucionado, intenso y actualizado adquirido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

8

La estructura de este trabajo está pensada intencionalmente como un cuento de ciencia ficción **(4)** distribuida en torno a tres partes: 1. *Nodo* (en torno a lo surreal); 2. *Clímax* (en torno a lo infraestructural) y 3. *Desenlace* (en torno al proyecto), subdivida en 7 relatos fragmentados en 150 tesis mediante expresiones de sucesos reales como ficticios y posturas críticas.

9

La investigación toma como punto de partida en su primera parte el *Dadaísmo* y *Surrealismo* comprendido desde el mundo poético y nostálgico, un concepto que nos permitirá trascender y dislocar la realidad partiendo de un mundo imaginario e irracional sin ataduras, donde ninguna imagen de la ciudad es completamente satisfactoria.

10

Una segunda parte se instalará desde lo infraestructural como reto para comprender aquellas pistas en el tiempo a manera de situaciones. La crítica social de *Debord*, *Los Situacionistas*, las ilustraciones de *Piranes*i, los planteamientos con visiones sociales de *Constant y Superstudio*, entre otros serán el diálogo establecido. En tiempos actuales las infraestructuras para este ejercicio se transformarán en estrategias como herramientas que harán posible acercarnos a lo pretendido, sin ir más allá me refiero a las superposiciones de *Peter Eisenman* (Overlapping) **(5)**, y a las tensiones emocionales de *Le Corbusier* (Enjambments) **(6)**.

11

Como etapa final, el desenlace y relación de estos acontecimientos a través de un proyecto imaginario sobre un escenario como la quebrada “El Censo”, instalado a manera de situaciones y encuentros espaciales, dejando entreabierto a futuro la posibilidad de establecer pasos más definidos, nuevos diálogos y negociaciones sabiendo que lo difuso para esta investigación aporta muy positivamente a las posturas conceptuales pretendidas.

12

Esta tesis se inscribe dentro de la Maestría en Diseño Arquitectónico Avanzado, la cual el diálogo permanente con el corpus disciplinar, los procesos de proyecto junto con la búsqueda de metodologías y la interlocución con la historia es clave para entender la disciplina.

HIPOTESIS

Dentro de la problemática de esta investigación se hace referencia a la dicotomía entre lo existente y lo imaginario. Se establece como hipótesis que el planteamiento distópico sobre escenarios en conflicto, favorece y anticipa a la aparición de nuevos fenómenos superpuestos como manifiesto, contemplando la contradicción y que han sido evidenciados como la manera más fría de satisfacción social.

NOTAS

1. RICOEUR, P. (2010). *Del texto a la acción*. España: S.L. Fondo de cultura económica de España. Pág. 207

2. BACCOLINI, R. (2000). *Gender and Genre in the Feminist Cristical Dystopias of Katherin Burdekin*, Margaret.

3. SOLÀ-MORALES RUBIÓ, I. (1996). *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. En AA. VV., Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades,* Barcelona: Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània, Pág, 10-23.

4. *Las tres partes principales de un cuento de ciencia ficción son la introducción, nudo y descenlace. Como cualquier texto narrativo, esta estructura es la más básica y efectiva que permite que el receptor se familiarice con los elementos y se interese por la historia.*

5. Herramienta gráfica propuesta por *Peter Eisenman* como proceso de superposición eliminado conceptos como origen y escala antropocéntrica, un juego de estratos que ordenan de manera discontinua espacios y tiempos.

6. En la obra *La Roche* de *Le Corbusier*, los *"enjambements"* se manifiestan en la *promenade* ubicada en el salón donde es planteada como un camino de ensueño lleno de tensiones emocionales, llevando al visitante a través de una sucesión de espacios, rampas, escaleras, puentes y mezzanines abiertos sobre el vacío relacionado esto a nueva búsqueda espacial.

I

PRIMERA PARTE

Nudo

Fig. 01. La Fuente, Duchamp. 1917

13

El pensamiento más que el objeto, en palabras de *Octavio Paz*: *"Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque no son obras sino signos de interrogación o de negación"* **(1)**, Sin duda Duchamp quería hacernos entender, que una experiencia artística no basta con estimularnos visualmente pues este además de estimular, debe provocar nuestro pensamiento, el cual debe ser reflexionado dentro de un escenario en conflicto entre lo abstracto y lo real (fig.01). Los problemas no son las cosas sino la falta de estructura mental que otorgamos a ellas, siendo esta postura la pretensión de esta investigación haciendo la referencia con el proyecto arquitectónico. Paradójicamente este urinario en el baño es un simple urinario, en el almacén es una pieza lista para ser distribuida y en un museo es una obra con 100 años de historia. Una transformación de los objetos, de lo cotidiano, tal como lo planteaba Marcel Duchamp con su obra la fuente como cuestión al sistema y a toda categoría estética.

14

Esta tesis se funda en la búsqueda de pensamientos y es la imaginación, los sueños, los fracasos y éxitos, las paradojas y conflictos, los que actuarán como puentes y nos conducirán hacia la emoción.

1.1 CONSTRUCCIONES POETICAS
El inconsciente como material creativo y de manifiestos.

15

Aquí una breve explicación de una sociedad en crisis: *Orwell (autor de 1984) vs Huxley (autor de un Mundo Feliz)* **(2)**. Esta discusión entra en un campo distópico (fig. 02a). *Orwell* en 1949 plantea una ficción): un mundo totalitario lleno de represión con un control excesivo sobre los seres humanos mientras *Huxley* en 1932, hace una crítica a la sociedad moderna, plantea la utilización de la tecnología a través de cultivos humanos donde erradica la pobreza y las guerras pero eliminando el placer familiar. Ambas novelas como paradoja entre la realidad y ficción. Con este pensamiento se logra la anticipación.

16

- *Orwell:* Temía por la censura de libros.
- *Huxley:* Nadie leerá libros.

- *Orwell:* Temía que nos privaran de información.
- *Huxley:* Temía por el exceso de información.

- *Orwell:* Temía que la verdad sea ocultada.
- *Huxley:* Temía que la verdad sea mal informada.

-*Orwell:* Temía que seamos una sociedad cauta.
- *Huxley:* Temía que seamos una sociedad distraída.

Fig. 02ab. 1984, Orwell (arriba); Fotomontaje de Raoul Haussmann en 1911.

“La solidaridad no se descubre, sino que se crea, por medio de la reflexión. Se crea incrementando nuestra sensibilidad a los detalles particulares del dolor y de la humillación de seres humanos distintos, desconocidos para nosotros” **(3)**.

Richard Rorty

17

Preocupados por una sociedad cauta o una sociedad distraída respectivamente, Rorty inserta en un pensamiento pragmático planteando a la solidaridad en búsqueda de la libertad como mecanismo para reducir la crueldad y que debe ser creada por medio de la reflexión como manifiesto. **(4)**.

18

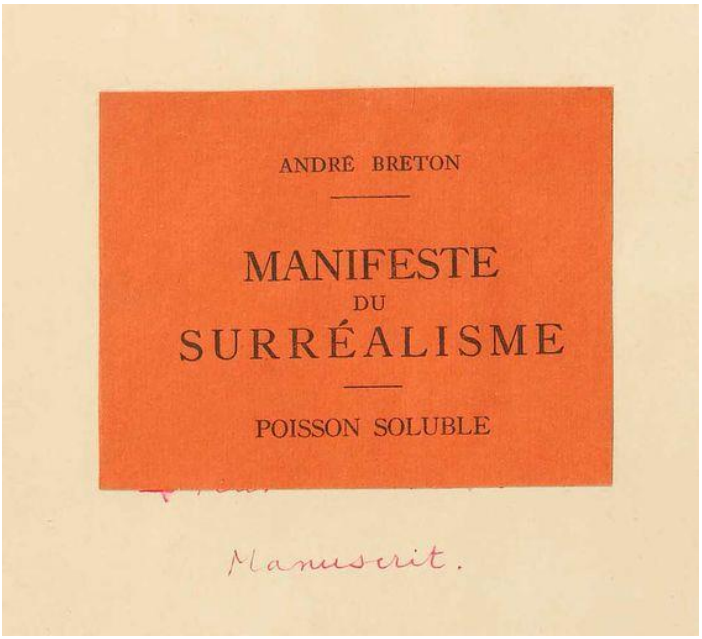
Expresiones de manifiesto, también se destacaron estos personajes de vanguardia con el movimiento Dadaísta en 1916, concentrados más en el carácter político y social, establecieron al arte como lenguaje y como ruptura con la tradición pretendiendo destruir el engaño de la razón y descubrir un orden irracional y es aquí donde surgió la técnica del fotomontaje por medio de la fragmentación, y confusión como medio de expresión (fig.02b). En la década del 20, el movimiento surrealista había detectado este conflicto de contradicción, potenciándolo a través de procedimientos oníricos, analogía poética, nostalgia y automatismo. Es por eso que identificaron en la construcción de la ciudad y de su experiencia diaria un campo de acción, revelándolo de toda estabilidad y continuidad, manipulándola en busca de nuevas relaciones.

19

Los surrealistas no se propusieron una transformación de la realidad que nos acontece, sino más bien una alteración de nuestra relación con ella, un reconocimiento de la paradoja, la contradicción y la puesta en valor de la arbitrariedad. **(5)**

20

Es aquí donde esta vanguardia toma protagonismo para realizar una nueva construcción: lo imaginario producto de lo onírico. A esto algunas definiciones: para *Puelles Romero* el surrealismo aparece cuando los objetos se vuelven irreconocibles, es decir extraños **(6)**; para *Adolf Loos* está en la fotografía al decir que los inquilinos no reconocen sus casas cuando la ven fotografiada, esto la convierte en lugares imaginarios **(7)**; para *Bachelard: “Imaginar es ausentarse, lanzarse hacia una vida nueva*” donde la casa como imágenes dispersas o conjunto de imágenes, será el lugar más importante para soñar y valorar la realidad **(8)**; para *Beatriz Colomina* lo define como un escenario, es decir la ciudad y con ella la casa como una caja escénica por tanto un teatro doméstico producto de los sueños **(9)**; para *Aragon*: *“lo maravilloso es la manifestación de la contradicción en lo real”.* **(10);** para *Breton*, es el instrumento de expresión para la búsqueda de un nuevo pensamiento **(11).**



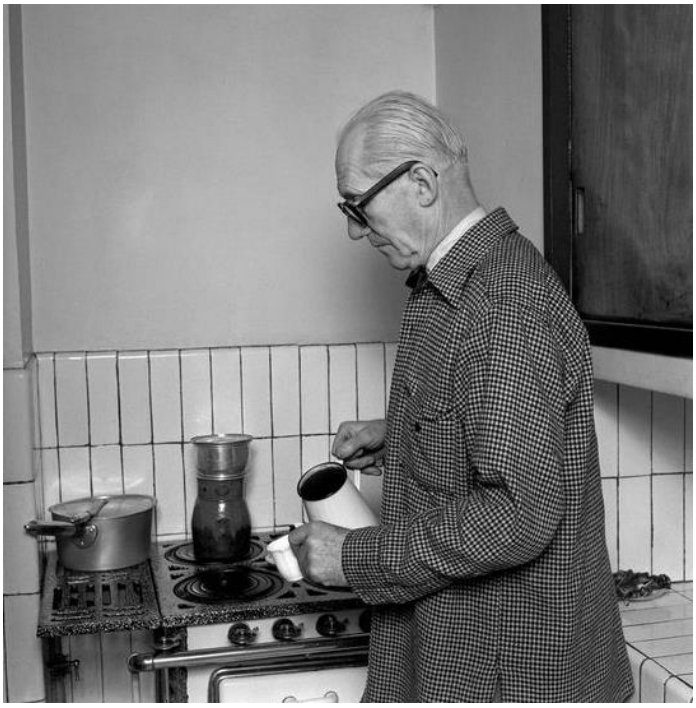


Fig. 03. El Surrealismo y Le Corbusier

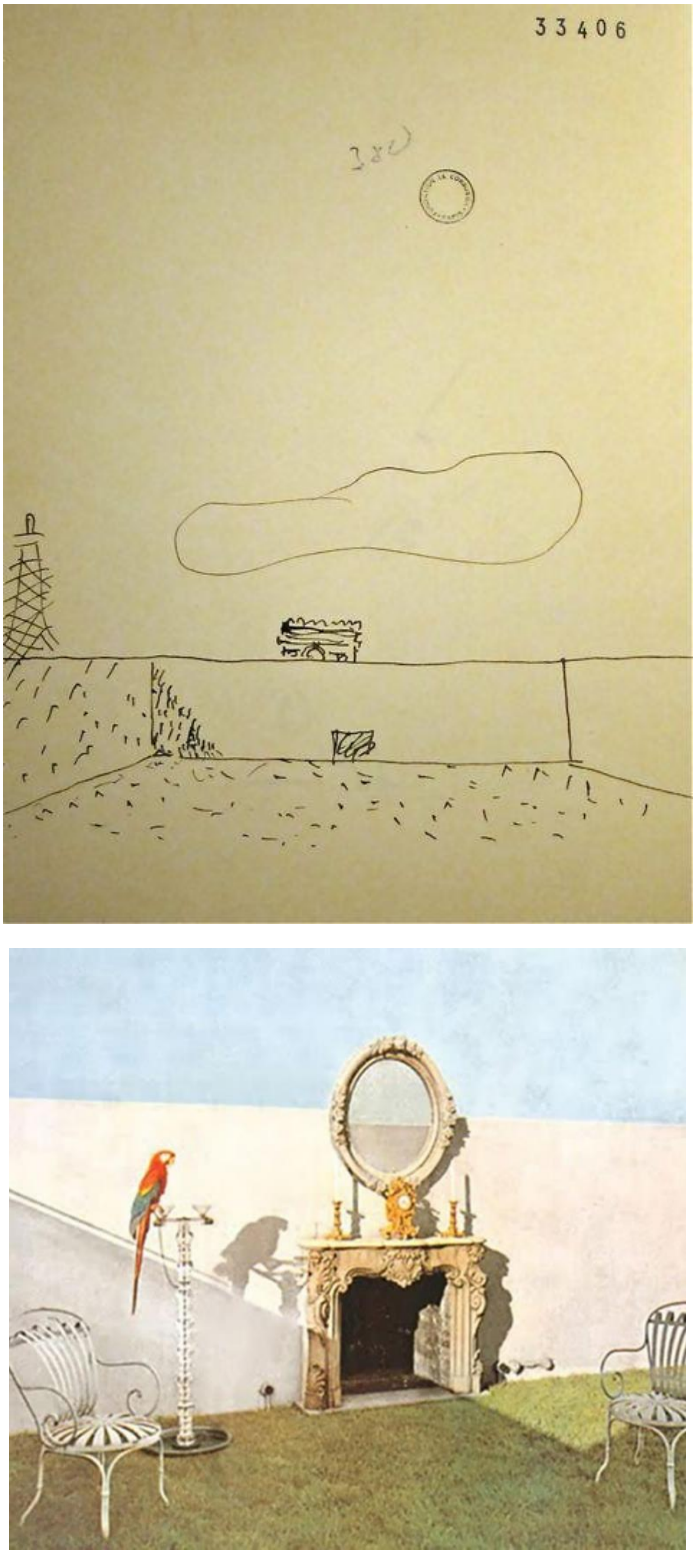


Fig. 04. Penthouse for Charles Beistegui, Le Corbusier. 1930

21

Una contradicción también manifestada en la ciudad moderna, si bien es susceptible al control racional, por su propia naturaleza no lo es. Así Tafuri manifiesta que toda coherencia racional debe adoptar algo de utopía: *"En adelante, irracional y racional no serán mutuamente excluyentes"* **(12).**

22

Entendemos que la arquitectura y el surrealismo no poseen relaciones directas sino fragmentadas y conceptuales sostenidas por otras disciplinas como la poesía, literatura, fotografía, etc. Los surrealistas tienen como objetivo las relaciones con la percepción alejada de toda producción.

23

Sigmund Freud introduce al subconsciente como parte de estos procesos de conexión y con la física de la realidad, la cual llama a este acto una inquietante extrañeza **(13)** que no es más que un estudio semántico del adjetivo alemán Heimlich que significa familiar pero también oculto invirtiéndose en su contrario. *Schelling*: complementa este término como *"todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha salido a la luz*", estableciendo así nuestros deseos tanto como frustraciones en oportunidades operantes.

24

¿Pero en qué momento una disciplina ligada a lo material como la arquitectura puede unirse con otra ligada a lo imaginario? (fig. 03) La lectura y dialéctica con Le Corbusier para este trabajo, se presenta no como una verdad absoluta sino como un campo abierto y poético, permitiendo el cuestionamiento y la posible influencia del surrealismo a la arquitectura a modo conceptual, como un conocimiento que asuma la paradoja y la contradicción para operar dentro de un modelo de crisis, el cual, también ayudó al propio Le Corbusier para editarse así mismo pasando del purismo al surrealismo a modo de reflexión **(14).**

25

En 1930, el ático Beistegui (fig. 04), *Le Corbusier* ensaya un juego surrealista. La casa era un objeto blanco y extraño sobre un edificio clásico en París situado frente a los campos Elíseos. Aquí su imaginario tanto en el interior como en el jardín todo se vuelve misterioso **(15),** construyendo un paisaje artificial alterado y los pone en relación con los monumentos lejanos de la ciudad. Objetos a manera de *ready-mades* dadaístas se manifiestan, como la cámara obscura, un instrumento óptico para obtener una proyección plana del exterior (fig.05). Le Corbusier demostró en esta obra asociar la realidad con la irracionalidad no para destruirla, sino para poner en valor la arbitrariedad de la misma.

Fig. 05. Penthouse for Charles Beistegui, Le Corbusier. 1930

26

“Muchos creen que la fantasía es el don de imaginar cosas no vistas, pero para un pintor es el poder de transformar lo que ve”.

Giorgio De Chiríco a los pies del Partenón.

27

En esta frase cambiando la palabra “pintor” por la de “arquitecto” tendría la misma connotación. Es imposible para esta transición entre utopías a distopías no establecernos en el imaginario de *Giorgio de Chiríco*, un imaginario donde se relacionan tanto los sueños como la realidad expresada con arquitectura y paisaje de manera inquietante y extraña.

28

Dentro de esta fenomenología planteada, el imaginario de Giorgio de Chirico, la nueva relación es notoria. Un pensamiento desde lo “metafísico” como revelación de realidades **(16)**, es decir aquello que está siempre oculto que se torna extraño, desconocido, aquello invisible yuxtapuesto con elementos muy familiares como las plazas y el paisaje, pero con intenciones inquietantes al ser cambiantes y dislocada de su realidad como enigmas. Las fachadas con columnatas bañadas de sombras imponentes en la mayoría de sus pinturas parecen ser los lienzos de una ciudad vacía y silenciosa rodeada de anonimato (fig. 06, 07).

29

Para este escrito estas posturas serán el eje hacia un estado mental y de significados a través de sueños y nostalgia. Las técnicas comprendidas a través de iconografías representadas en collage y dislocaciones (alejamiento de los objetos de su naturaleza para su mejor entendimiento) serán el principio de los *entrecruzamientos*. Una construcción irreal partiendo de elementos reales, de experiencias no solo vividas sino también oníricas.

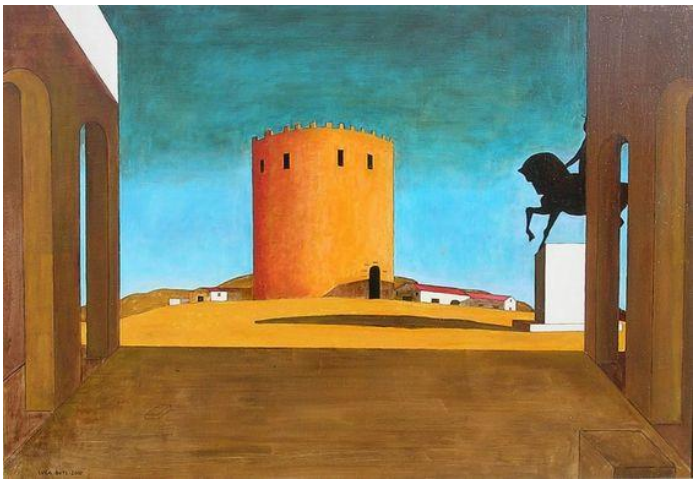
30

La metafísica como medio y no como dogma; creemos que estos estados no son finales ni la única opción de salvación, sino que intencionalmente son el principio de un nuevo pensamiento partiendo de interrogantes y paradojas espaciales, donde la confusión es el verdadero estado hacia la revelación.

31

Como reflexión temporal, las utopías tratan de juzgar una sociedad a partir de sus múltiples errores para crear una imagen de lo que dicha sociedad debiera llegar a ser. En cambio, con la distopía se generan advertencias donde la arquitectura podría ser un puente para lograr estas negociaciones intermedias.

Fig. 06. La canción de amor, Giorgio de Chirico. 1914



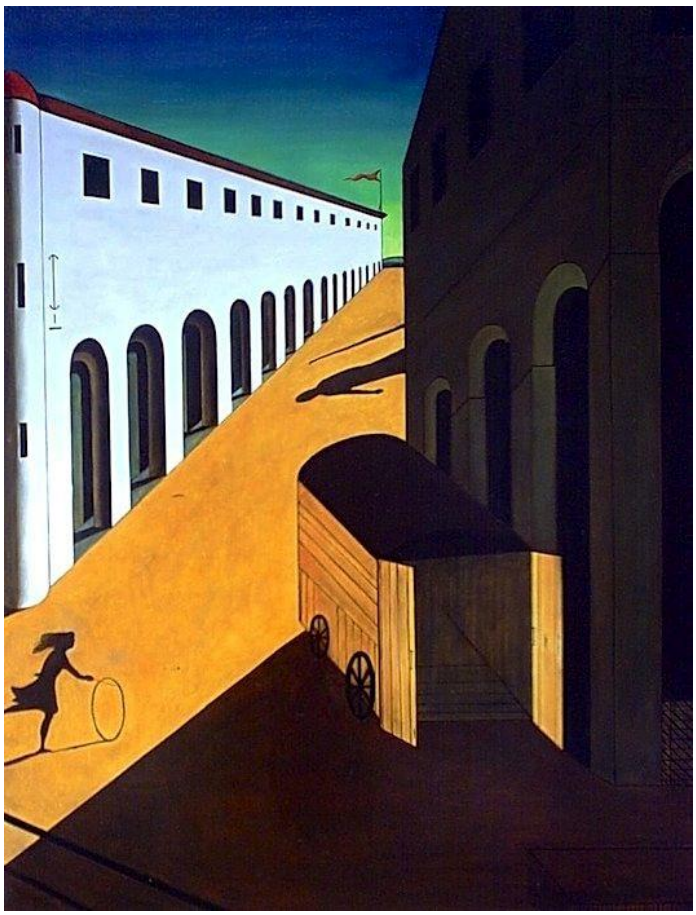


Fig. 05. La torre roja, 1913. Misterio y melancolía en una calle, 1914. Giorgio de Chirico

32

The Architectural Uncanny de Vidler **(17)** explora la relación de la arquitectura con lo misterioso, reflexionando estos ensayos se toma una postura de que lo misterioso se refugia en la casa, es decir en lo doméstico. La casa como máquina de habitar inscrita en el funcionalismo y racionalismo impuesta por *Le Corbusier* ¿no era una manera de sometimiento de cómo debemos habitar?

33

El hombre a lo largo de la historia ha tenido la necesidad de enfrentarse a lo desconocido, tanto lo surreal como lo terrorífico son inseparables. El teórico psicoanalítico *Jacques Lacan* define que lo misterioso y extraño coloca al ser humano "en el campo donde no sabemos distinguir lo malo y lo bueno".

34

Ora questo e' perduto (ahora todo esto está perdido) es el título de un dibujo de *Aldo Rossi* que ejemplifica este concepto. Su repertorio de arquitecturas rotas actúa exactamente como los muebles de la serie de pinturas De Chirico, o las piezas barrocas de Beistegui. Las tres instancias se refieren a significados alegóricos perdidos, incompletos que van más allá de nuestro entendimiento (fig. 06).

35

Tal es así que Dalí construyó un modelo de percepción partiendo de la deformación y desconexión de la realidad a partir de los objetos, de los lugares comunes o de los iconos con los que la memoria requiere para ser reconocidos.

36

La fotografía es utilizada también como el instrumento que nos acerca y nos aleja de la realidad. Por un lado intensifica nuestra percepción del objeto y por el otro, la autonomía de cada imagen conlleva a la fragmentación de la realidad. Las fotografías de *Eugene Atget*, es un imaginario surrealista, las calles de París permanecen obsesivamente vacías, las cuales han sido llenadas de iconos como maniquíes y fragmentos del consumo urbano (fig. 07).

37

Un experimento de *Robert Doisneau*, expresando técnicas surrealistas en la galería Romi en París, al colocar dos cuadros en tensión: uno al que solo vemos su reverso y el cual la mujer se esfuerza por explicarlo y el otro, un desnudoen el lateral, donde el hombre desvía ligeramente su mirada, revelando en esta pareja, una situación de conflicto entre ambas partes (fig. 08).

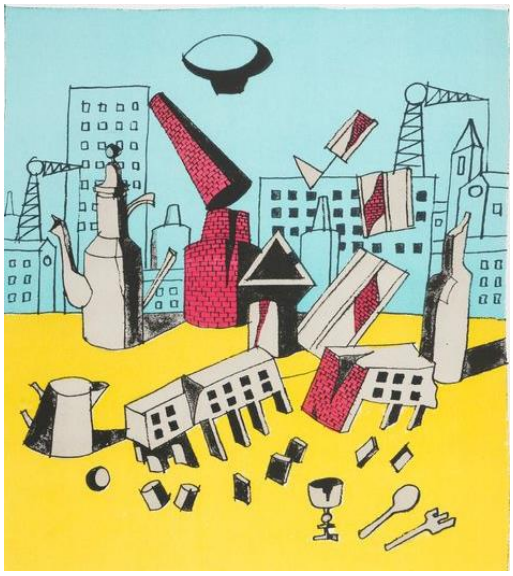


Fig. 06. Ora questo e' perduto, Aldo Rossi. 1976. Mobili nella valle, Giorgio de Chirico, 1950. Beistegui decoration, Le Corbusier. 1931

Fig. 07. (Arriba) Mannequin, Eugène Atget. 1926. Fig. 08. (Abajo) Mirada oblícua, Robert Doisneau. 1948

NOTAS

1. PAZ, O. (1989). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp.* Madrid: Alianza Editorial.

2. POSTMAN, N. (1985). *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business.*

3. RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós.
4. *Ídem.*

5. ROJO DE CASTRO, L. (2015). *Le Corbusier y el Surrealismo. París 1920-1930*. Buenos Aires: Diseño.

6. ROMERO PUELLES, L. (2005). *Filosofía del objeto surrealista.* Pág. 133.

7. BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio.* París: Presses Universitaires de France.

8. COLOMINA, B. (1994). *Privacidad y Publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Cambridge.
9. *Ídem.*

10. FOSTER, H. (1993). *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass. Pág. 20.

11. BRETON, A. (1924). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros 2002.

12. TAFURI, M. (1972). *De la Vanguardia a la Metrópoli. Critica radical a la arquitectura.* Colección Arquitectura y Crítica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A. Pág. 25.

13. FREUD, S. (1919). *CIX. Lo Siniestro.* Madrid, versión electrónica de la Universidad Complutense..

14. ROJO DE CASTRO, L. (2015). *Le Corbusier y el Surrealismo. París 1920-1930*. Buenos Aires: Diseño.

15. AGLIERE, R. (2015). *Le Corbusier's uncanny interiors.* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.Pág. 18.

16. DE CHIRICO, G. (1888-1978). *El mito moderno*. Serie Menor.

17. VIDLER, A. (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press.

Fig. 08. Quito Siglo XIX. Quito Siglo XXI

38

La fotografía disfruta de la relación directa con la realidad y a la vez nos permite en este caso como Quito, volver a mirar (fig. 08). A través de las imágenes de la ciudad, se funda un deseo de buscar huellas de nuestra relación con ella, de indagar síntomas de conflictos que subyacen el aparente equilibrio, tensiones entre realidad e historia.

1.2 DIALÉCTICA ENTRE FORMAS URBANAS Y FORMAS IMAGINADAS.

Dos sistemas de organización espacial superpuestos en Quito.

39

En este segundo relato instalaremos a Quito en una antología entre dos mundos o dos sistemas de organización espacial (fig.09): el colonial y el inca, el uno comprobado e instaurado en el siglo XV y el otro sin rasgo alguno de su asentamiento previo en el siglo XIV, todo esto nos permite imaginar un cruce y superposición, aquí una breve narración:

40

- *Sistema Colonial:* preocupado por las superficies.
- *Sistema Inca:* preocupado por abrir caminos.

- *Sistema Colonial:* organización mediante cuadrículas.
- *Sistema Inca:* organización mediante particiones.

- *Sistema Colonial:* pensaban en la distribución de solares.
- *Sistema Inca*: pensaban en la partición de territorios.

- *Sistema Colonial:* geometría severa.
- *Sistema Inca:* geometría fractal.

- *Sistema Colonial*: punto central la iglesia y la plaza mayor.
- *Sistema Inca:* punto central el cori cancha.

- *Sistema Colonial*: preocupado por establecer orden.
- *Sistema Inca:* preocupado por establecer relaciones.

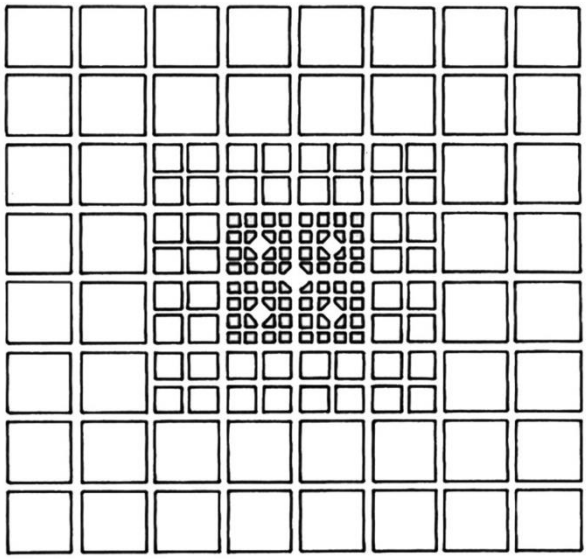
- *Sistema Colonial:* asentado mediante la posición.
- *Sistema Inca*: asentado mediante la disposición.

41

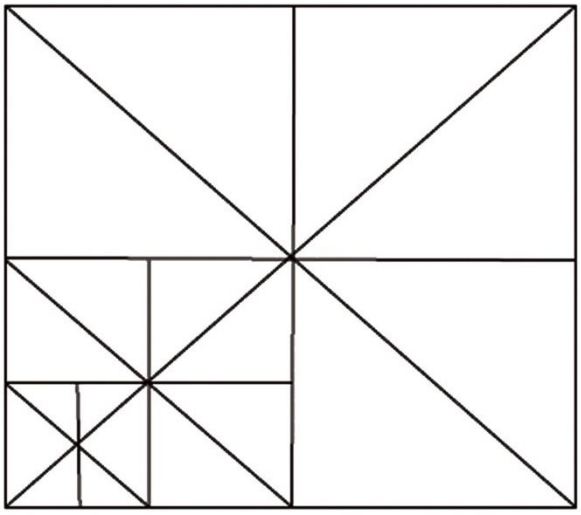
Sistemas que se aplicaban a la arquitectura y a las ciudades en un caso a través de *ceques (inca)* y en el otro a través de *cuadrículas (colonial).*

42

La distancia con la ciudad y volver a mirarla ha sido la motivación de establecer este diálogo con la historia.



SISTEMA DE ORGANIZACION COLONIAL
SIGLO XV



SISTEMA DE ORGANIZACION INCA
SIGLO XIV

Fig. 09. Dos sistemas imaginados en Quito.

43

Una intención de entrecruzar ambos sistemas se inscribe en esta investigación como la oportunidad de establecer un futuro basado en aquellas técnicas mencionadas, instaladas en el mundo de hoy desahogando todo aquel fracaso acumulado.

44

Si bien cuando estudiamos la ciudad ya sea en historia o geografía surge una línea temporal desde 1543 (fig.10), fundación de Quito obviando un pasado que tiene la misma relevancia y que no ha sido intensificada.

45

Aquí una relación con aquella historia. Un sistema de ciudad donde el hito fundacional fue el módulo, una organización en ángulo recto, tomando como medida la cuadrícula que distribuye solares mediante un orden posicional.

46

Un sistema de ciudad que nace en la Plaza Mayor junto con la Catedral como principal punto de encuentro y producción, alrededor de ella se instalarán las principales administraciones como el Cabildo que controlarán y regularán la ciudad tomando la retícula o damero **(1)** como sistema de medida estableciendo modos de vida, jerarquías sociales y físicas tales como iglesias (*La Merced, San Francisco, San Agustín, Santo Domingo*) **(2)** donde la visión de ciudad marchaba correctamente (fig.11).

47

Pero aquí una primera reflexión crítica: un sistema absoluto que permita el crecimiento ordenado hasta encontrarse y deteriorarse sobre un territorio con una topografía pronunciada que incluye a las quebradas, cerros y el Río Machángara a sus pies, expresando así los limites físico de la misma **(3)**.

48

Con esta reflexión, el punto inicial de un descontrol urbano hasta el día de hoy.

49

¿Pero qué existió antes de la colonización?

50

Es aquí donde la ficción entra en valor; la civilización Inca en Quito. Como premisa de esta hipótesis aún no comprobada por los historiadores y que tampoco es el objetivo de esta investigación sino más bien tomar aquella información latente como una oportunidad de establecer una estrategia proyectual.

Fig. 10. Quito. Siglo XIX por Rafael Salas

51

Quito fue el norte del Imperio Inca. Inscrita en los cuatros caminos o suyos: *Chinchasuyo* al norte, *Collasuyo* al sur, *Antisuyo* al este y *Contisuyo* al oeste siendo un sistema que se basaba en la cuatripartición o doble bipartición y que se aplicaba a la arquitectura, a la ciudad, a los barrios, al diseño en general y del territorio con los cuatro grandes *suyos* (regiones) porque era una constante en el imaginario andino a todo nivel y escala.

52

La primera y más sencilla cuatripartición que encontramos en la ciudad del Cusco es aquella producida por el trazado de caminos (suyos) desde el templo principal. **(4)** (fig.12).

53

Queda claro que ambos sistemas parten de un centro, que ambos tienen la intención de organización, la diferencia estaría en lo místico ya que la mayoría de los caminos (suyos) no son físicos, prevaleciendo la necesidad de establecerse con el paisaje circundante, la cual sería inevitable.

54

Un "nuevo Cusco": Quito, los Incas se asentarían previo a la llegada de los españoles partiendo del argumento de la cuatripartición ligada a los ejes cardinales y el paisaje de la ciudad, limitada por cuatro cerros que la rodean y sus nombres con raíces quechuas: El Panecillo (Yaraví), Itchimbía (Anahuarqui), El Placer (Huanacauri), La Chilena (Carmenga) **(5)**.

55

Supongamos que la hipótesis es cierta y que existió rasgo Inca antes de la colonización en Quito, con esta premisa los caminos (suyos) se instalarían mediante los ejes cardinales y se guiarían por los cuatro cerros mencionados, conformando así la cuatripartición; el punto central partiría del cruce de los ceques mencionados (los incas se movían con la geografía y paisaje) y que radialmente se desplazarían para ubicar así sus templos. Al realizar una yuxtaposición de estos sistemas coinciden los templos incas con las cuatro iglesias: La Merced, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín (fig. 13).

56

Identificamos como categorías a los cuatro cerros que rodean a la ciudad, dos quebradas que desembocan en el Río Machángara, principal río que atraviesa la ciudad como geografía latente y sobre esto ambos sistemas analizados. Hoy una posición del damero sobre un territorio no plano y que entraría en crisis al encontrarse con los límites de las quebradas: *"de la ciudad cuadrícula a la ciudad en malla abierta"* **(6)** llevando su crecimiento a una muerte anunciada.

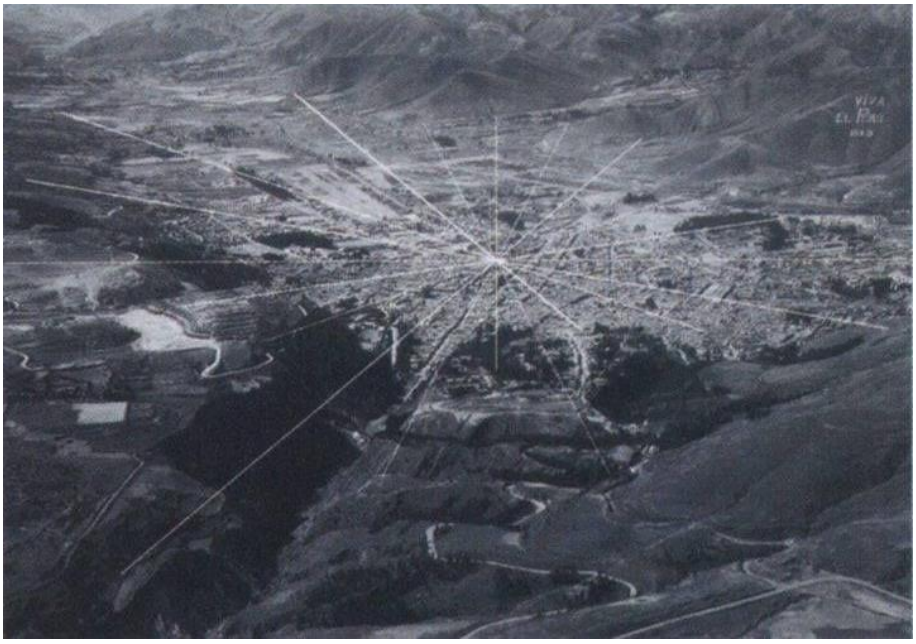


Fig. 11. Plaza Mayor de Quito. Siglo XIX por Rafael Salas.
Fig. 12. Sistema de Ceques en el Cusco.

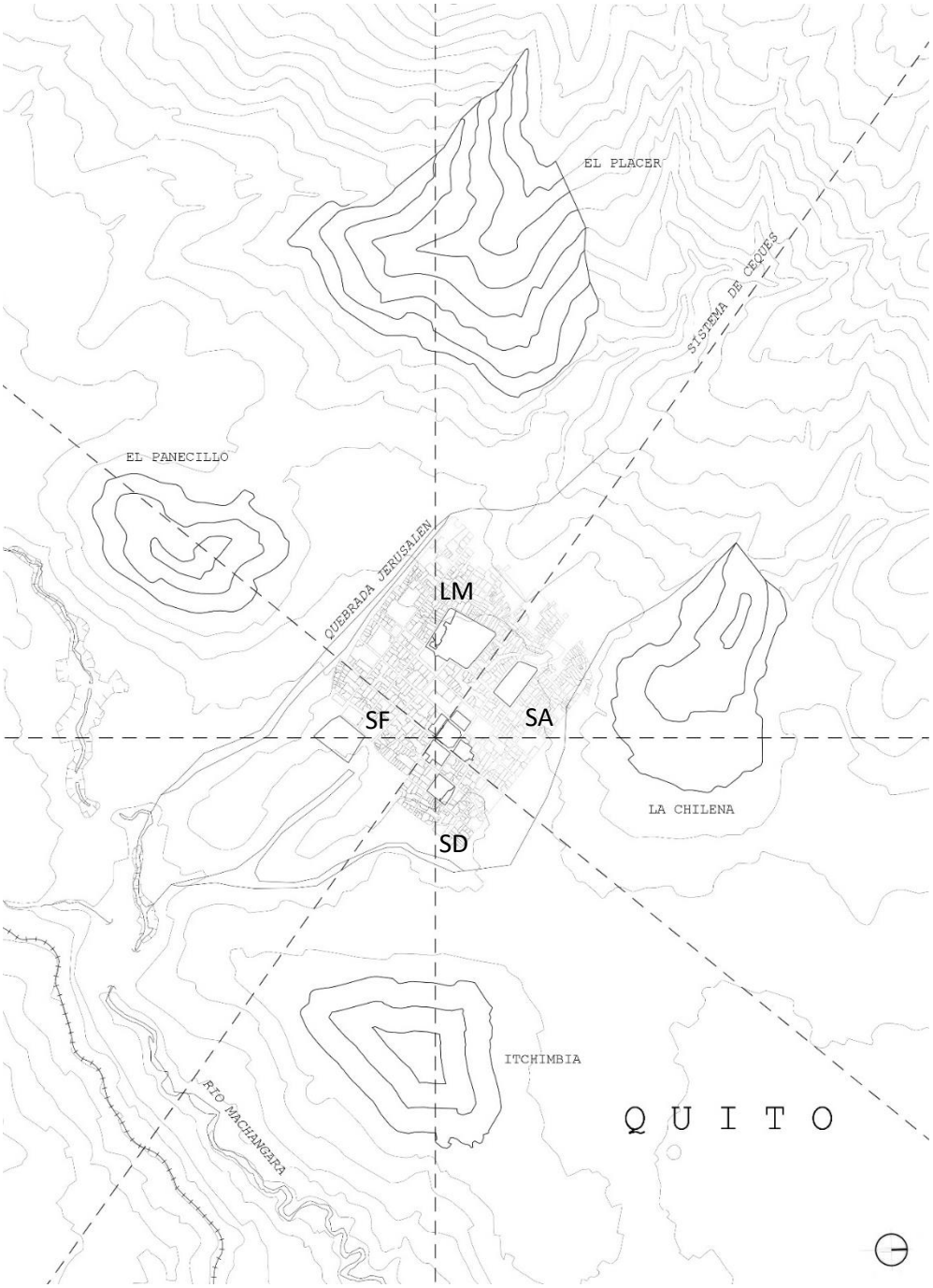


Fig. 13 Superposición de Sistemas en Quito; Damero (traza actual) vs Ceques (proyección). E. Propia.

NOTAS

1. ORTIZ, A.; ABRAM, M.; SEGOVIA, J. (2007). *Damero.* FONSAL: Quito.

2. ACHIG, L. (1983). *El Proceso Urbano de Quito.* Pág. 38.

3. XIMENA ESCUDERO ALBORNOZ es historiadora e investigadora. Ha realizado varias publicaciones y curadurías de bienes culturales. Es experta en el Centro Histórico.

4. *La ciudad Inca de Quito, la división del espacio*. Capítulo 8. Págs. 173-187.

5. MINO, L. (1994). *El Manejo del Espacio en el Imperio Inca*. Serie: Tesis. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador.

6. JARAMILLO, E., VAN SLUYS, C. *Repensar el proyecto urbano residencial en la ciudad lineal. Un estudio urbano arquitectónico sobre la vivienda sustentable en el Distrito Metropolitano de Quito.* Máster Laboratorio de la Vivienda Sostenible del Siglo XXI. Barcelona: Ediciones UPC.

Fig. 14 Quito en 1734. Alcedo Herrera

1.3 MEMORIA Y CRIMEN

De lo familiar a lo siniestro, evidencias de la historia hacia un escenario fructífero.

"Felices para siempre, para enfrentarse a un mundo que encarna a cabalidad los horrores de una sociedad que ha perdido su paraíso hace mucho tiempo y que no ve su hallazgo como algo cercano." **(1)**

George Orwell

57

Con este siguiente relato nos introduciremos a un cruce temporal que tiene como objetivo evidenciar los horrores de nuestra sociedad que conllevaron a un escenario fructífero que será el campo de acción de esta tesis. Resultante de malas prácticas públicas, donde suponemos que en tiempos anteriores se promulgaron como soluciones urgentes, hoy es un llamado de atención, de exclamación por pertenecer al presente. *Orwell* en su visión de mundo distópico ya anunciaba estas situaciones y que como sociedad nos resignemos a ser cautos donde la verdad será ocultada y que aquel silencio por miedo de alguna u otra forma nos convertiría en cómplices de estos atropellos.

58

Un Quito "feliz" se instala desde 1543 y a partir de las iglesias se fue desarrollando las viviendas y administraciones (fig. 14); los primeros mapas de la ciudad se perciben con claridad entre los años 1730-1900 (fig. 15) **(2)**, remarcando los límites justamente por la topografía presente tanto de cerros, quebradas y el Río Machángara (fig. 16).

59

En el año 1901 asume la Presidencia del Ecuador: *Leónidas Plaza* y con él todo un proceso de época liberal **(3)** en cuanto a la separación de la Iglesia con el Estado. Para Quito esto significó la llegada del comercio y junto a este la industrialización. Los límites que en su inicio eran las quebradas para esta época ya se comenzaron a construir puentes para seguir creciendo hacia las periferias, era lógico el principal Puerto era la ciudad de Guayaquil al sur.

60

Aquí dos momentos históricos en 1908 para la ciudad. El primero donde aquello que era un deseo años atrás con el Gobierno de *Eloy Alfaro* se hace realidad, la llegada a Quito del primer ferrocarril (fig. 17) que une las dos ciudades más importantes: la Capital y el Puerto, sin duda un avance industrial muy importante.

61

Con la llegada del ferrocarril también llegaron las fábricas, donde tres años después *Antonio Barahona* instala en las afueras de la ciudad a orillas del Río Machángara la primera fábrica de harina de trigo: “Molinos El Censo” (fig. 18). Una ubicación estratégica: el tren como transporte para entrada y salida y el río como aprovechamiento de recurso de energía hidráulica **(4)**.

62

El segundo momento histórico lo considero el primer crimen como consecuencia de la ambición de consumo y crecimiento urbano urgente: *Francisco Andrade Marín*, inspector de salud y posteriormente alcalde de la ciudad pone en marcha el relleno y canalización de la quebrada Jerusalén (límite al sur con el Panecillo) donde se planificaría la Avenida 24 de mayo, es decir pasamos de un paisaje natural de quebrada (fig. 19) a un relleno con escombros (fig. 20). Un discurso de necesidades transformándose en oportunidades para crecer y ocupar territorio.

63

Entre los años 1920 y 1922 en la morfología urbana ya se empieza a distinguir el crecimiento de la ciudad donde ya se podía percibir la ubicación de la zona industrial (fábricas) en la periferia del núcleo central (fig. 21), por un lado las quebradas ya no eran límites sino oportunidades de construir pequeños puentes junto con la llegada de más medios de transportes como el tranvía, estas dos situaciones generaron un hecho urbano: la unión de dos barrios, Chimbacalle al sur con El Ejido al norte (fig. 22).

64

Mientras por un lado las quebradas ya no eran límites sino oportunidades de construir pequeños puentes, esta situación generó otro hecho urbano: la unión de dos barrios, Chimbacalle al sur con El Ejido al norte. Sin duda un momento paradójico: rellenar para unir., donde entra en valor la hipótesis planteada por este trabajo de reconstituir sin rellenar.

65

Otra ruptura en este cruce temporal fue las décadas del 60 al 80: el boom petrolero y la dictadura militar **(5)**, ambos acontecimientos promulgaban establecer a la construcción como respuesta inmediata a los problemas urbanos, en aquel entonces el crecimiento hacia la periferia obligaría a construir más vías, un terminal terrestre, el auge del parque automotor en la ciudad sería otra excusa para satisfacer dicha producción.

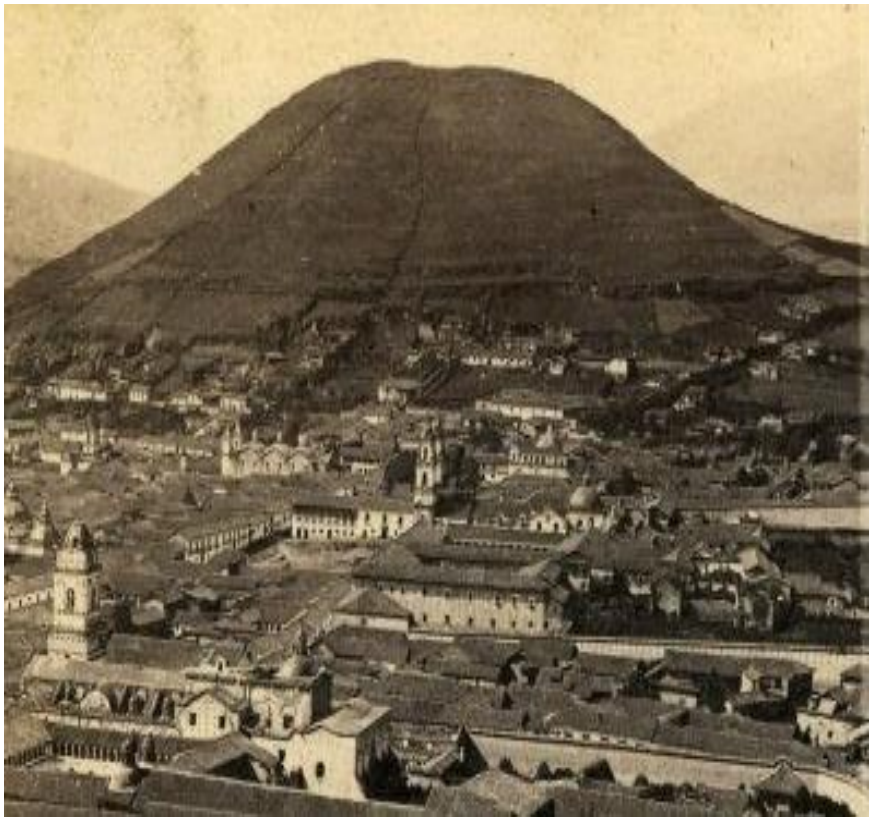


Fig. 15 Quito en 1858.

Fig. 16 Quito Siglo XIX, atrás el Panecillo.

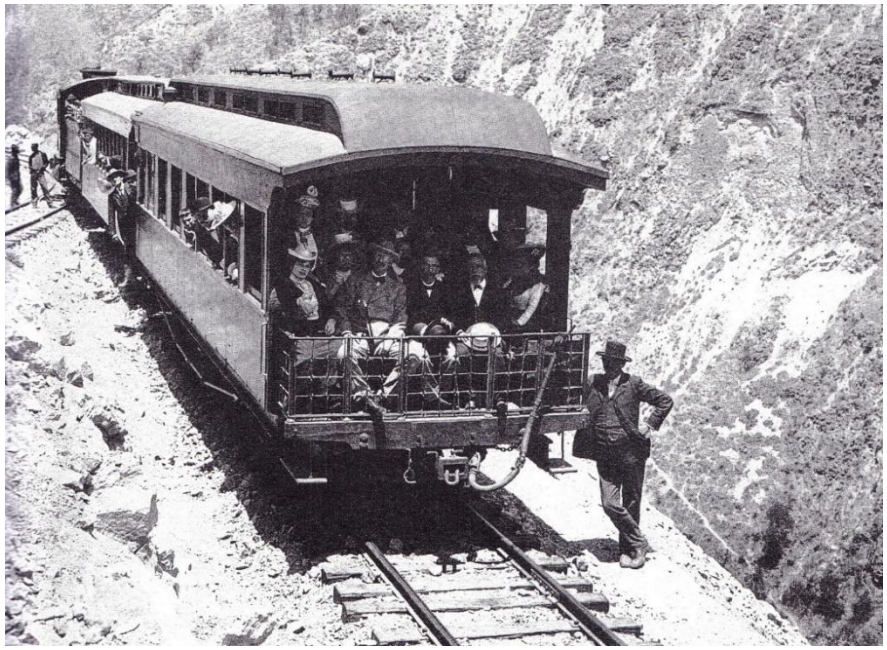


Fig. 17 Llegada del tren en 1908.

Fig. 18 Fabricas “Molinos El Censo”

Fig. 19 Quebrada Jerusalén. 1901

Fig. 20 Relleno Quebrada Jerusalén. 1908

Fig. 21 Mapa de Quito. 1922.

Fig. 22 Se unen dos barrios: Chimbacalle y el Centro. 1920.

66

Toda esta necesidad vial provocó la continuación de aquel crimen anterior con la misma arma: el relleno de las quebradas Marín y el Trébol (fig. 23) y la necesidad de nivelar la irregularidad de la ciudad terminarían siendo el atentado más cruel en tres momentos diferentes, dejando las fábricas *"El Censo"* como ruinas inscritas en un escenario oculto (fig. 24, 25).

67

Es aquí la preocupación y sensibilidad por re-describir el lugar a través de lo imaginario, las ruinas junto con la historia serán la nueva complejidad material como estrategia proyectual, aquellas inquietudes como oportunidades creativas para el constructor contemporáneo **(6).**

68

En nuestro interés onírico, el sueño domina la continuidad y la conexión, facilitando e intensificando un número infinito de relaciones y sustituciones de la realidad. Sin duda este sería el lugar donde queremos experimentar un nuevo conocimiento.

69

Se revelan 7 ruinas que pertenecieron a un uso específico como: molinos, fábricas de harina, de cartón, bodegas, curtiembre, vivienda, un puente (fig. 21) dispuestas en relación con el Centro Histórico y con la cercanía del río. Es interesante como cada pieza se asienta en cotas diferentes sobre la topografía y como con el pasar del tiempo se fue modificando, donde el análisis de estas condiciones surge cuando el dispositivo más bajo 2730 msnm (fábrica de cartón) tiene una diferencia de 50m con la avenida más próxima 2780 msnm y 40m con el dispositivo más alto 2770 msnm (molinos), esto genera cuestionamientos sobre las relaciones entre cada una de las ruinas (fig. 26, 27).

70

Una quebrada que en su interior alberga elementos obsoletos con historia y relaciones de producción exigiendo localizarse en el mundo de hoy. Cada configuración, cada material, cada objeto o instante de la realidad es susceptible de ser percibido de múltiples maneras.

71

Sin duda este sería el lugar donde queremos experimentar un nuevo conocimiento, un escenario donde se asientan cosas urbanas de la ciudad, invisibles para muchos y significantes para pocos.

72

Posteriormente en los 90 en la Alcaldía de *Jamil Mahuad*, la quebrada es considerada como micro sector de importante incidencia urbana, la cual se tiene como objetivo recuperar su parte ambiental y sus edificaciones. Paradójicamente las intervenciones surgieron en los rellenos dejando a la quebrada como residuo manipulada y creada por el hombre (fig. 28 a): la construcción del terminal terrestre sobre la *quebrada Jerusalén*, la construcción del Playón la Marín sobre la *quebrada Manosalvas*, la construcción del intercambiador El Trébol sobre una parte de la *quebrada El Censo* dejando así este sótano urbano de la ciudad con cotas de diferencia entre los 40 y 50 msnm con relación a las avenidas (fig. 28 b).

73

Una quebrada que en su interior alberga elementos obsoletos con historia y relaciones de producción y conectividad exigiendo localizarse en el hoy; un río como el Machángara que a traviesa longitudinalmente este paisaje apartado, junto con leyendas urbanas que son propias de nuestra cultura como *El Fantasma del Molino* **(7)** donde todo esto ha sido parte de una cotidianidad e inquietud como ciudadanos y Quiteños principalmente.

74

Hasta el día de hoy las edificaciones de la quebrada El Censo pertenece a la Municipalidad y como sociedad no hemos reclamado por recuperar su valor patrimonial y ambiental porque dejó de ser extraño y pasó a ser familiar.

75

Actuar sobre la ciudad no es resolver problemas: es clarificar y añadir ambigüedades a la vez, para hacer presente a la gran riqueza de lo que significan los lugares. Crear lugares donde no los había. Introducir escalas de referencia imprevistas. Aprovechar cualquier llamado a los sentidos para aumentar la significación mental del sitio **(8).**

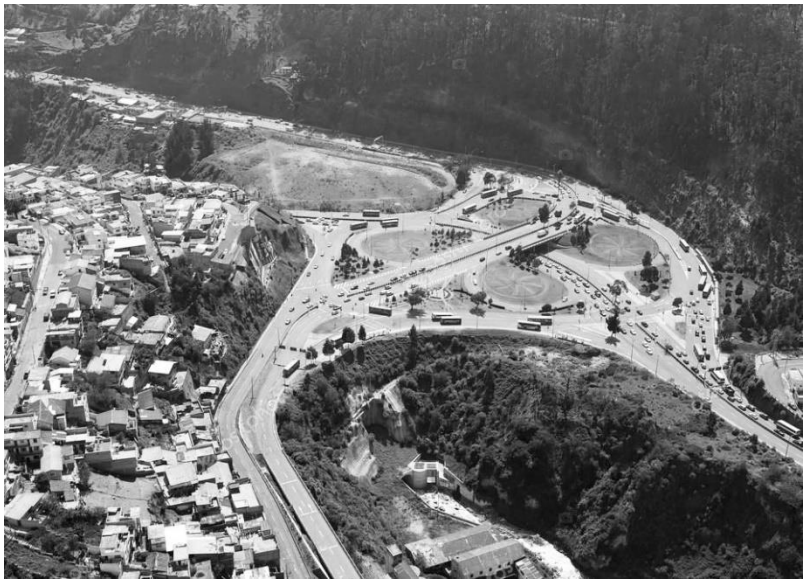
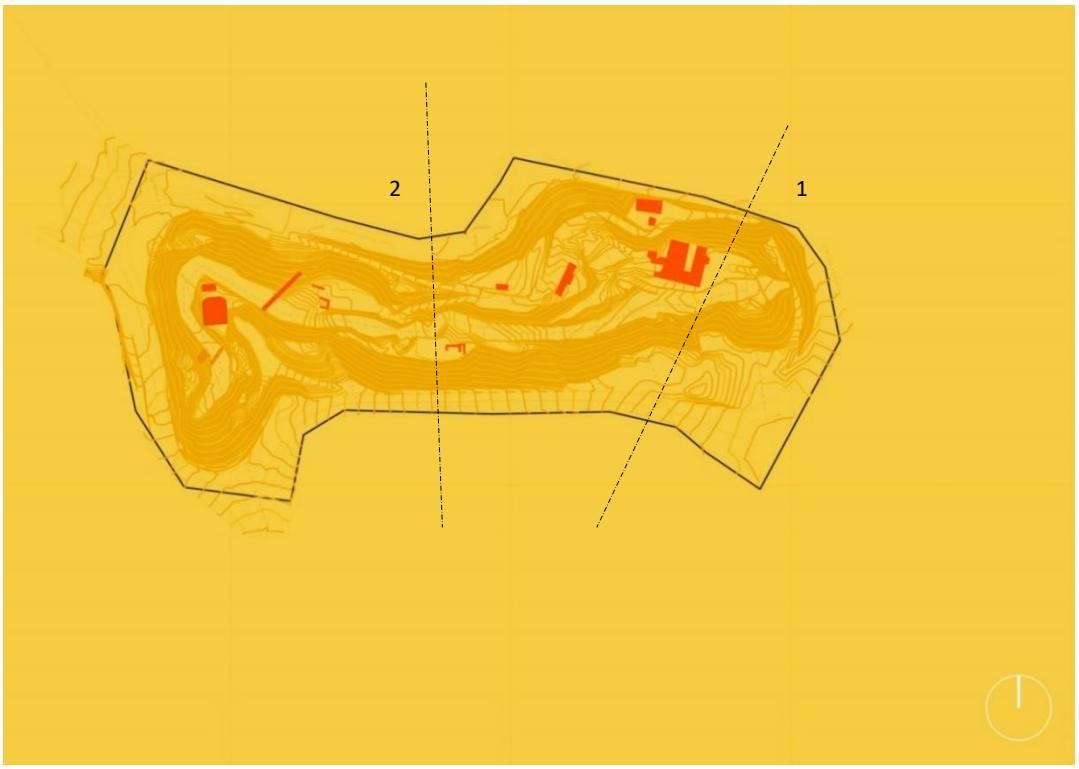
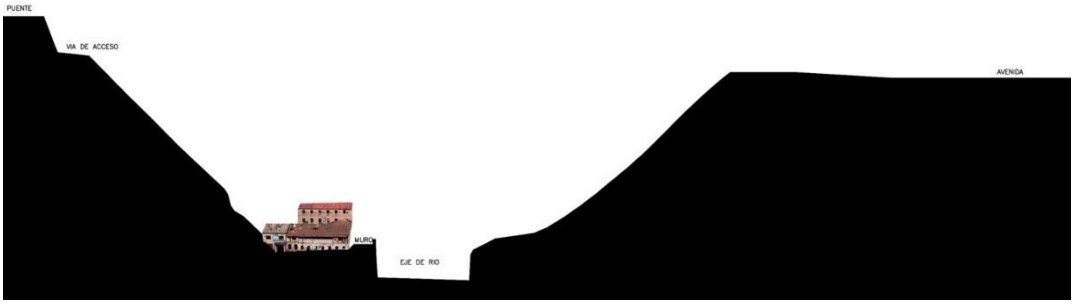


Fig. 23 Relleno en el Trébol. 1970-1980
Fig. 24 Fábricas en abandono (Curtiembre). 1994

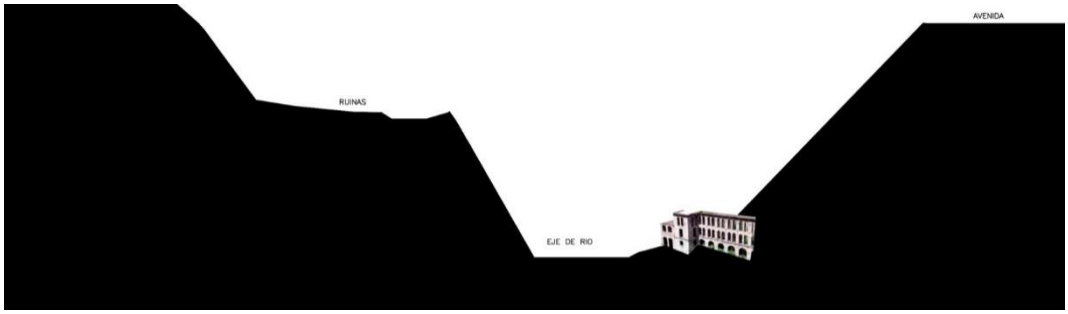
Fig. 25 Disposición de ruinas.

Fig. 26 Vista de la Quebrada El Censo y ruinas.





1. Fábrica de Harina



2. Fábrica de Cartón

Fig. 27 Disposición de ruinas.

Fig. 28 (a) Fábricas El Censo: 1911 (arriba) vs 2015 (abajo).

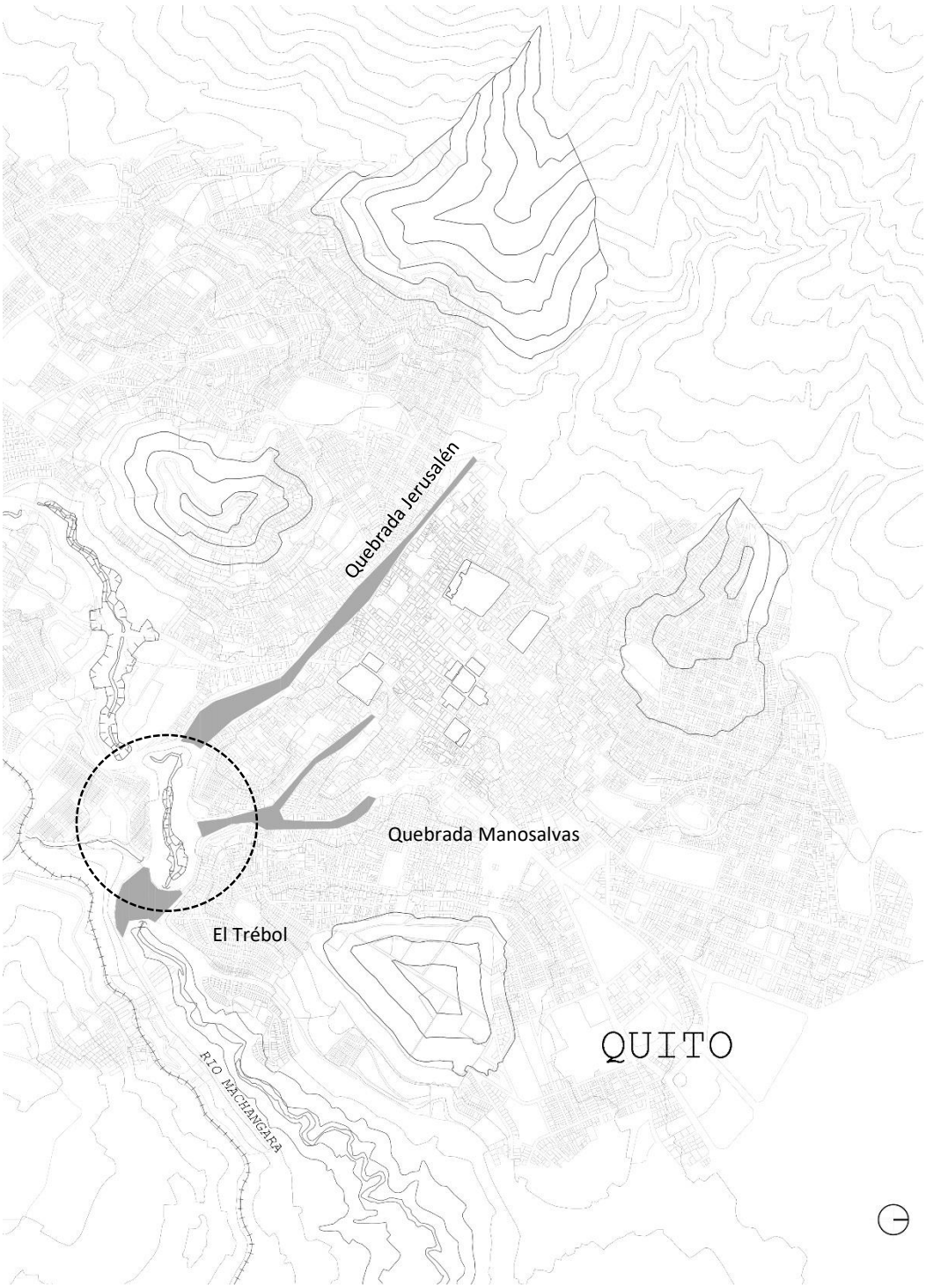


Fig. 28 (b) Consecuencia: Tres rellenos de quebradas conformaron el gran vacío urbano de lo que hoy es El Censo. E. Propia.

NOTAS

1. HUXLEY, A. (1979). *Un mundo feliz.* Ed. Plaza & Janés S.A.

2. ACHIG, L. (1983). *El Proceso Urbano de Quito.* Pág. 38.

3. CARRION, F. (2012). *La forma urbana de quito: una historia de centros y periferias.* Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines. Pág. 504.

4. ORTIZ, A. Z y VÁSQUEZ, M. (2003). *Investigación histórica general de los inmuebles denominados ex fabricas La Victoria, La Industrial, Corporación de Salud Ambiental*. Quito.

5. CARRION, F. (2012). *La forma urbana de quito: una historia de centros y periferias.* Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines. Pág. 517

6. ADAMO. S., FAIDEN, M. (2009*). El Constructor Contemporáneo*. Buenos Aires.

7. Leyenda: *"El Fantasma del Molino"*: Los molinos del Censo, más conocidos como del Machángara por estar construidos al pie de este río capitalino y actualmente abandonados por el tiempo y el olvido, se convirtieron en un ícono de la historia en la capital no solo por el desarrollo que significaron en su época de oro, sino también por las leyendas de terror que se tejieron en torno a este enorme elefante blanco, en donde se dice penaron muchas almas que no alcanzaron el descanso eterno.

8. SOLA-MORALES, M. (2008). *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L. Pág.166-167.

II

SEGUNDA PARTE

Clímax

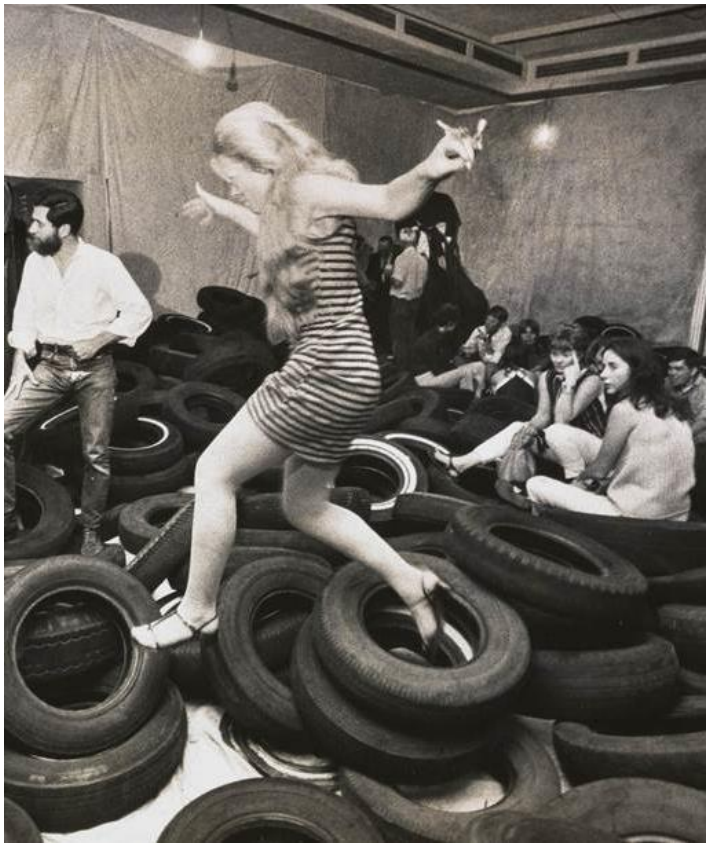


Fig. 29 Los Situacionistas. 1957 -1962

76

“Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos”. **(1).**

77

El crimen está hecho. En el pensamiento de *Debord*, una sociedad rota por el consumo, la cual ha ocasionado la pérdida de relaciones entre nosotros y con la ciudad. Para esto en la década del 60, el movimiento de *Los Situacionistas* (fig. 29), empezaron a buscar alternativas de vivir la ciudad, proponiendo una actitud inconformista con la experiencia urbana, es decir las situaciones como alternativa al espectáculo.

78

“El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente, es el corazón del irrealismo de la sociedad real...el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante “. **(2)**

79

Lo contrario al espectáculo son las situaciones. *Los Situacionistas* **(3)** entre ellos *Debord* surgen como respuestas a estos atentados en los años 60 experimentando las sensaciones en las personas, liberándolas de la vida cotidiana por momentos únicos, yo lo definiría como percepciones.

80

El término de espectáculo no solamente representa la expresión de una imagen, sino que también se definía por las pocas relaciones de las personas con el entorno, en tiempos actuales sin duda sería el manejo excedido del celular, pero aquí un breve análisis; entendemos estos enunciados como una distopía, inmersos en una sociedad donde cada vez existe menos espacios habitables y donde los medios cada vez someten más nuestra forma de vida.

81

El progreso y las sociedades utópicas nos llevan a un futuro mecanizado, fríamente organizado y calculado que nos alejan de cualquier forma de expresión. **(4)**

82

Las críticas de una sociedad consumista de posguerra y la crisis del funcionalismo del urbanismo han posibilitado el énfasis de una revelación como explosión creativa. Estos parámetros podrían recaer sin problemas sobre nuestro acontecimiento proyectual relatado anteriormente donde la intención para este apartado sería la de evidenciar algunos planteamientos de interés.

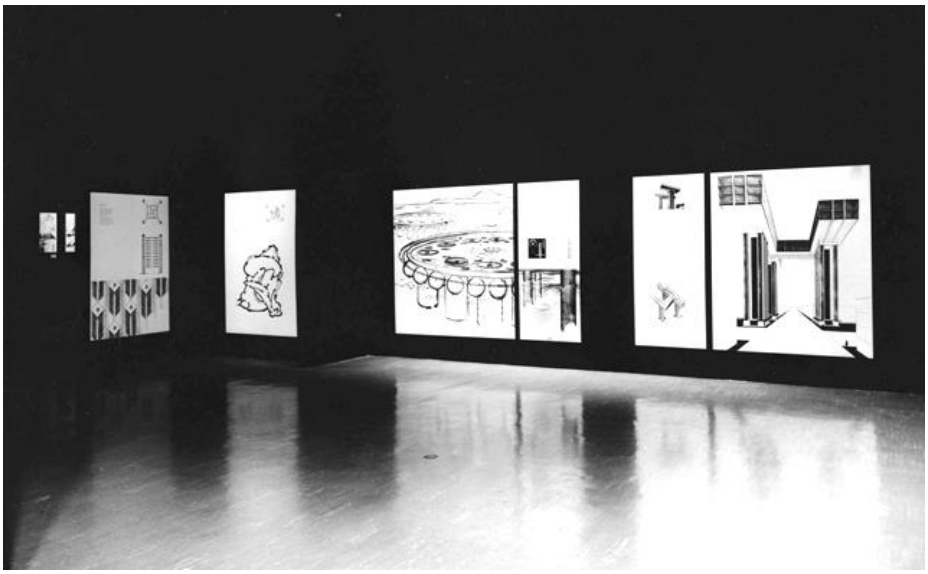


Fig. 30 Visionary Architecture. 1960
Fig. 31 New Domestic Landscape. 1972

2.1 TRÁNSITOS CONCEPTUALES

De Utopías a Distopías, transferencias desde otras disciplinas.

83

Revelaciones que surgen cuando la distopía muestra una compleja relación con la historia mientras la utopía solo la crítica, es aquí dentro del discurso arquitectónico, cuando los imaginarios que instalados como infraestructuras toman protagonismo donde más que describir la realidad urbana del futuro, describen el turbulento presente.

84

Instalamos a la arquitectura bajo este antecedente. Entre los años 60 y 70, la exposición del MoMA como recopiladora de pensamientos, promueve dos exposiciones con una década de diferencia, el comienzo y el fin. La primera dedicada a la producción utópica catalogada como una *arquitectura visionaria,* entre sus contenidos el *Plan Obús de Le Corbusier* para Argel y *der Wolkenbügel* de *El Lissitzky* (fig. 30*)*. La segunda instalada a manera radical sobre nuevos posicionamientos de la arquitectura italiana intensificando una crítica social tomando la escala doméstica como campo de acción, entre ellos *el espacio vacío e infinito de Superstudio* (fig. 31).

85

Con esta premisa, dos reflexiones: la primera, una exposición que se manifiesta con posturas hacia el valor de la geometría como expresión formal y la segunda ligada a desplazamientos ambiguos en algunos casos difusos de lo anterior a través de infraestructuras como medios provocantes y necesarios para una sociedad en crisis.

86

Las condiciones tanto físicas como sociales se encaminan a una des-urbanización y la inserción de artificios (surrealismo) como único puente para entender la realidad a través de la imaginación, según *Aragón*: las técnicas surrealistas crean oportunidades de identificar *“lo sublime en la contradicción”,* es decir la relación del surrealismo en la arquitectura establecida como instrumento con cualidades simbólicas y físicas (onirismo).

87

Estas técnicas se intensifican al generar significado a lo obsoleto de las realidades, las cuales constantemente reclaman su posición y conexión en el presente.

2.2 INFRAESTRUCTURAS DISTÓPICAS.

Revelaciones.

88

Afirmamos que estamos sumergidos dentro de un campo distópico, por un lado, la realidad de las quebradas rellenadas que provocaron la aparición de un territorio con obsolescencias como escenario en Quito y por otro lado el deseo de entrecruzar aquella historia con la ficción a través del proyecto.

89

Para esto es necesario primero entender una dialéctica comparativa de posturas en el tiempo **(1)**, aquellas transferencias dentro de la historia de la arquitectura concebida en tiempos diferentes que nos permitirían situar nuestro imaginario arquitectónico:

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo material.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo informacional.
-
- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo funcional.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo de operativo.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo dogmático.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo contingente.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo fragmentado.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo fractal.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo preciso.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo combinatorio.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo tipológico.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo topológico.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo de relación.
- *Pensamiento Contemporáneo: hacia* campos de combinaciones.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería el volumen.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería el paisaje.

- *Pensamiento Moderno*: la preocupación sería un campo estructural.
- *Pensamiento Contemporáneo*: la preocupación sería un campo infraestructural.

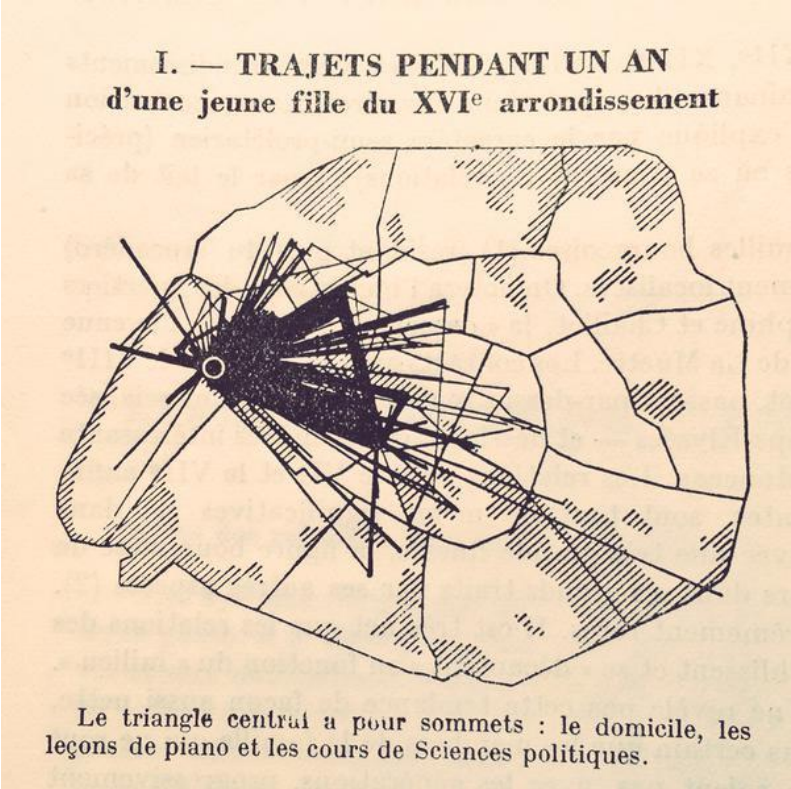


Fig. 32 Teoría de la deriva. Debord. 1958
Fig. 33 New Babylon, Master plan. Constant. 1963

90

La propuesta de Debord en introducir el concepto de “deriva” (fig. 32), coloca a la percepción en tensión con la realidad creando un sistema de zonas unidas por flechas o vectores. Aquí una conexión onírica con lo real. Una construcción de reacciones emocionales a través de la experiencia urbana. En definitiva, un intento de crear espacios capaces de generar situaciones, entendiendo que la relación entre la ciudad y el deseo configuraría la ciudad para el hombre contemporáneo.

91

La construcción de nuevas situaciones comienza tras la destrucción de la moderna noción de espectáculo, el New Babylon, un laberinto dinámico que está constantemente restructurado por la creatividad y espontaneidad de su habitantes **(2)**. La diversidad de formas de representación gráfica (fig. 31) crearía tensiones entre liberación y sometimiento a manera de transformación sin límites visibles.

92

Experiencias que rechazaron actitudes condicionadas por lo económico y utilitario frente al “dejarse llevar”, atravesando diversas atmósferas y microclimas en la ciudad. Era una exaltación del hombre poroso, receptivo e inquieto, en el que importaba más el viajar que el llegar. No hay un centro, sino un número infinito de centros en movimiento.

93

¿Por qué lo indescifrable, las geometrías sin forma, lo que no logra ser ni utopía ni distopía surge como metodología proyectual? Esto podría generar una puesta en cuestión de la arquitectura como disciplina.

94

La obra de *Superstudio* (fig. 34) se introduce de igual manera con lo anteriormente descrito, estableciendo así a la arquitectura como un manifiesto social a través de imágenes desbordantes y unas geometrías descontroladas produciendo rupturas a diferentes escalas (fig. 35) donde es notorio querer someter a que la gente experimente la vida a través de estas infraestructuras infinitamente repetidas. Aquí la distopía entra en valor cuando estos planteamientos inducidos por los deseos propios van otorgando otros deseos nuevos pero cada vez incrustados en la crisis actual **(3)**.

95

Esta tesis planteada por *Superstudio* empezó como un mundo utópico que se fue distorsionado con el tiempo y aquí una cuestión, ¿fue pensada como sistema de producción al utilizar la repetición como táctica semántica?

96

Para *Manfredo Tafuri*, estos procedimientos eran ineficaces, que a través de las ambigüedades trataba de convertir la ciudad en una máquina que emite mensajes de manera incesante afirmando que *la crisis de la arquitectura moderna no es el resultado del cansancio o la dispersión. Es más bien una crisis de la condición ideológica de la arquitectura* **(4)**.

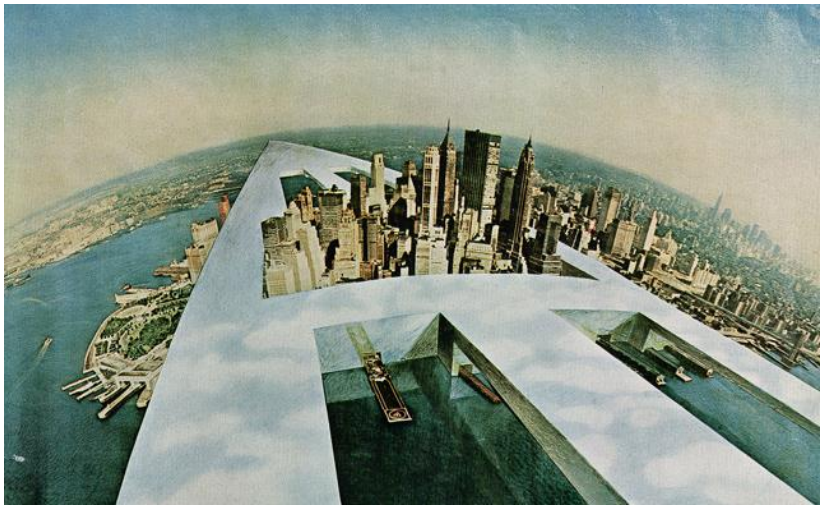


Fig. 34, 35 Monumento Continuo, Superstudio. 1969

97

Rem Koolhaas es un estudiante que empieza la carrera de Arquitectura con 25 años tras haber entrevistado, ejerciendo de periodista, al famoso Le Corbusier, al utópico Constant y al visionario Hendrik Wijdeveld. Empieza a estudiar con una idea crítica de lo que es la Arquitectura y no le gusta lo que ve. Pasa un año desastroso, perdido por los pasillos de la Architectural Association hasta que da con el marginal grupo dirigido por Elia Zenghelis. Allí encontrará su lugar y desde allí planeará el asesinato del optimismo simplón de Archigram. Desde allí matará a Peter Cook. **(5)**

98

No hay nada más provocativo para *Koolhaas* que el Muro de Berlín, su extrañeza y belleza, proclamando que la arquitectura entra en su estado genuino cuando se establece frente al lugar. **(6)**

99

El proyecto de fin de Carrera presentado por *Koolhaas*: *Exodus* es generado a través de una operación radical, eliminar un barrio central de Londres para instalar una nueva situación metropolitana. El lugar se enfrenta al proyecto y viceversa. Un proyecto como crítica a la inocencia y el optimismo sin límites que caracterizan la arquitectura visionaria de 1960 (fig. 36).

100

Esta libertad encontrada en un *muro* y que en su interior cada plaza es leída como una provocación a los usos convencionales, es decir, el vestíbulo de un aeropuerto, escuelas y universidades donde a mi entender tiene como objetivo liberar la arquitectura de la propia arquitectura. Un interior distópico (fig. 37), que contrariamente a las propuestas de *Superstudio* de continuidad, *Koolhaas* se separa y quiere mostrar la realidad social con las que nos enfrentamos.

101

A esto sumado el ingrediente de la escala, aquella “grandeza” que puede darnos parámetros de actuación sobre nuestro escenario proyectual. En el libro *“Acerca de la Ciudad”* dice: *“La grandeza transforma la ciudad, que, de formar una suma de certezas, pasa a ser una acumulación de misterios. Lo que se ve ya no es lo que se tiene* **(7)**.

102

Lo que *Superstudio y Koolhaas* parece querer decirnos con estas operaciones, tan elementales como sofisticadas, es que para plantear una propuesta radicalmente novedosa y provocadora no es necesario forzar la tecnología y llevarla a sus límites, sino simplemente extender sin límites cuantitativos la tecnología consolidada.

103

La continua creación de este objeto deja a sus creadores exhaustos de satisfacción. ***(*8)**

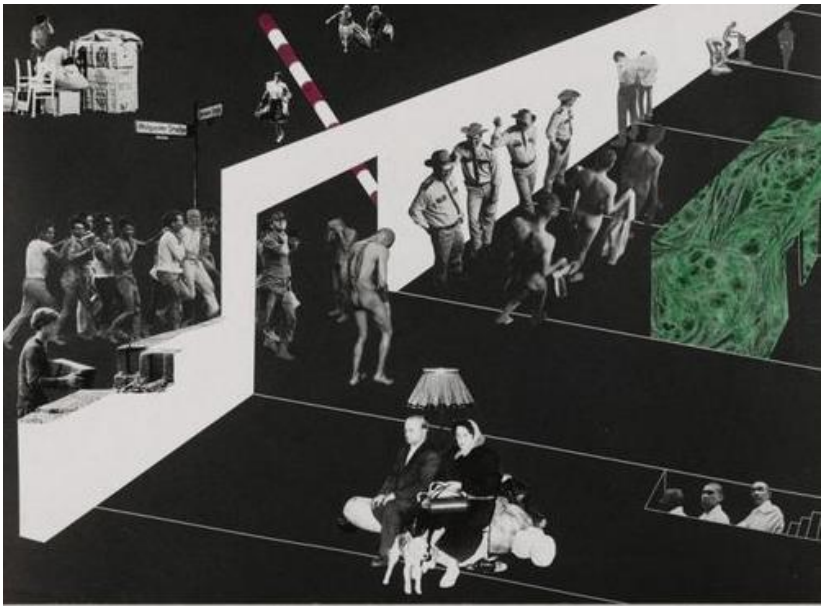


Fig. 36, 37 Exodus, Koolhaas. 1972

104

“Si por la extensión de tus luces y la sublimidad de tu genio has determinado la forma de la tierra, yo he concebido el proyecto de envolverte con tu descubrimiento. De alguna manera es como envolverte contigo mismo” **(9)**.

Étienne-Louis Boullée

105

Otro ícono de la arquitectura visionaria catalogada como una infraestructura distópica para esta investigación sin duda es el *Cenotafio para Isaac Newton* en 1784 (fig. 38), el diálogo establecido sin tener una presentación cronológica nos permite ir y volver en la historia para entrañarnos en los pensamientos en el tiempo.

106

El simbolismo divino del individuo, un ataúd vacío en el centro de la masa, una esfera de 150m de diámetro representa la muerte de *Newton*. Una infraestructura que por su inmensidad y geometría hace retroceder nuestros sentidos anulando toda posibilidad de dimensionar el espacio contenido.

107

“He aquí la ventaja singular que resulta de esta forma: desde cualquier lugar a donde lleguen las miradas (tal y como ocurre en la naturaleza) no se percibe más que una superficie continua que no ofrece ni principio ni fin y que, cuanto más la rodeemos, más se agranda…Aislado por todas partes, sus miradas no pueden dirigirse más que hacia la inmensidad del cielo. La tumba es el único objeto material” **(10)**.

108

El cenotafio como artefacto, llena de intencionalidad para no ser habitada ni refugio para el hombre moderno (*Uncanny*: la casa) sino para producir en su interior el sentimiento sublime por su inmensidad y el terror (*unheimlich*) en quien lo contempla, asombrados por la absorción del espacio, congelados en nuestra propia libertad.

109

Si la arquitectura se presenta ante nosotros como la condición física y material instalada como refugio para habitar y así de alguna manera poder relacionarnos con los demás, el cenotafio aparece como todo lo contrario, un imaginario que se presenta como la imposibilidad misma que entraña su concepción.

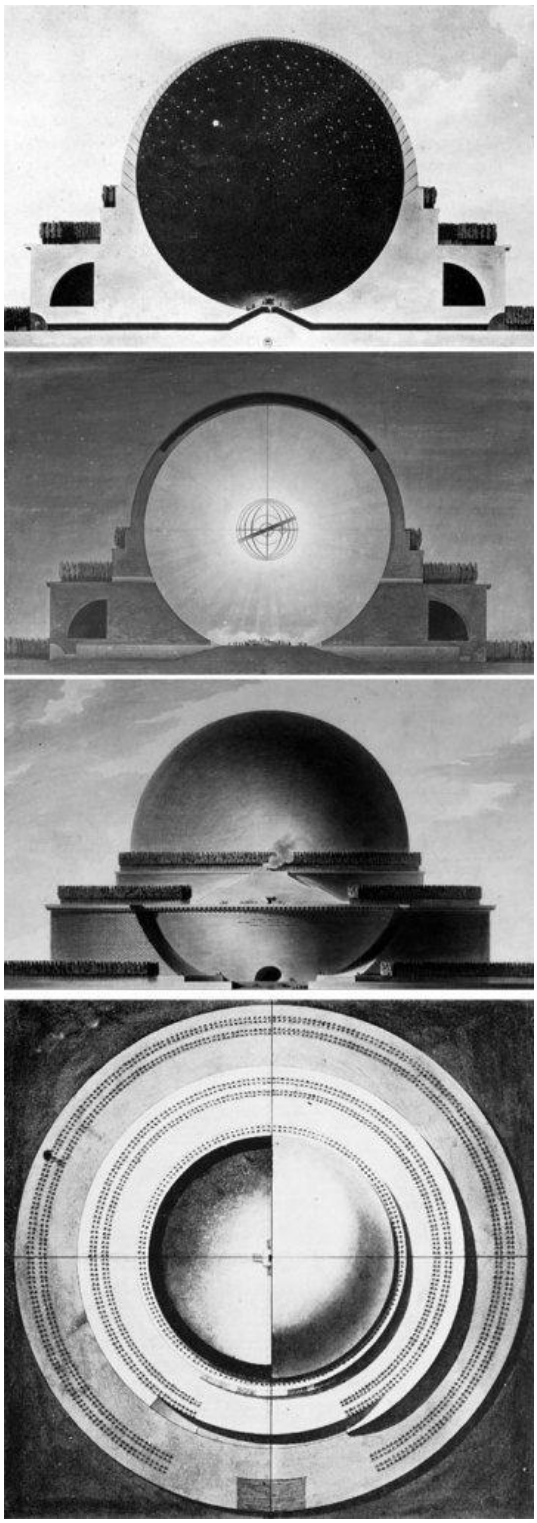


Fig. 38 Cenotafio para Newton, Bullée. 1784

110

Las cárceles que nos muestra Piranesi en sus grabados son espacios oscuros y angustiosos (fig. 39). El desconsuelo invade ante la mera observación de una obra que parece realizada por una mente excesivamente retorcida. Son espacios dignos de algún lugar subterráneo, donde la ausencia de aire asfixia y confunde a sus desgraciados moradores.

111

En pleno siglo XVIII, *Piranesi* realiza una obra dejándose llevar por el más puro irrealismo, completamente alejado de la razón, con una arquitectura sobrecargada y confusa, tensiona espacios de pasillos y escaleras que no llevan a ninguna parte, o que llevan al punto de partida (fig. 40). El espacio aparece además lleno de extraños objetos: aparatos de tortura, pinchos, cuerdas, cadenas y estatuas misteriosas sumados a objetos cotidianos como puentes, galerías, pórticos **(11)**.

112

La utilización de un punto de fuga. Muerte de toda concepción clásica del espacio. Muerte a los centros y perspectivas. Incertidumbre entre exterior e interior. Espacios sin límites.

113

Una construcción basada en fragmentos: torre, escaleras en diferentes escalas y disposición, pasarelas, galerías, basamentos, pórticos, puentes hacen alucinación de un espacio habitado (fig. 41).

114

Simbolismos inquietantes: faros, humo, cadenas, poleas, figuras terroríficas.

115

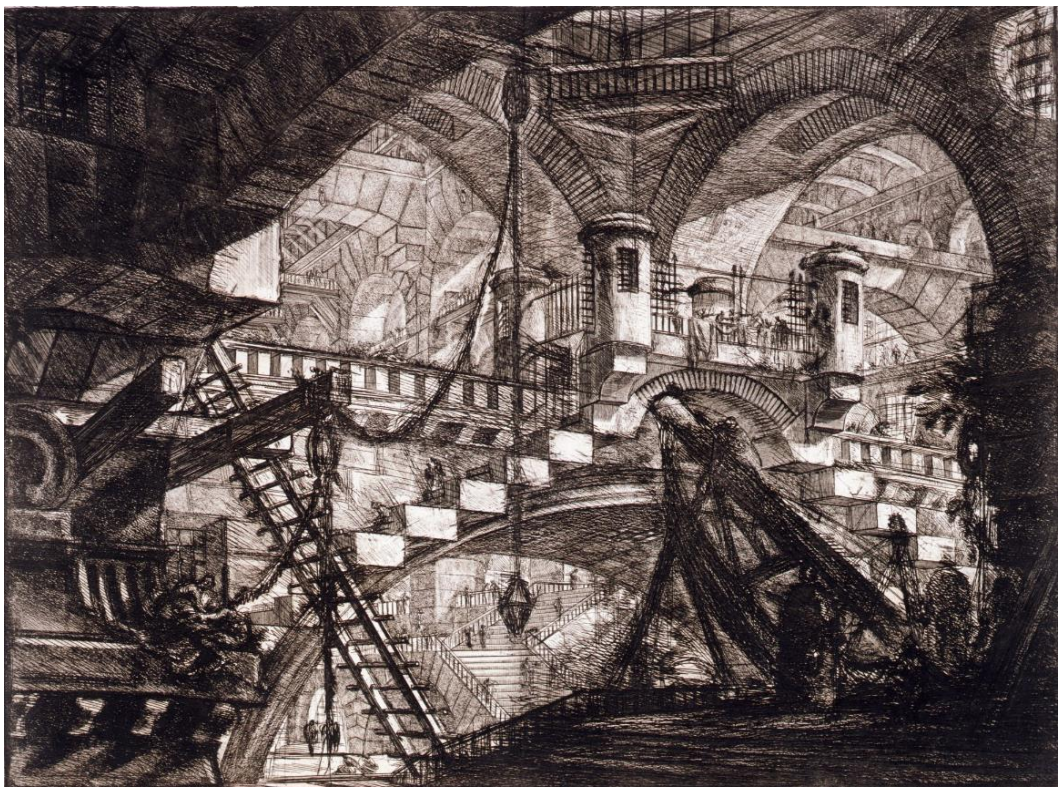
Deambular hacia un lugar, pero ese lugar es el mismo.

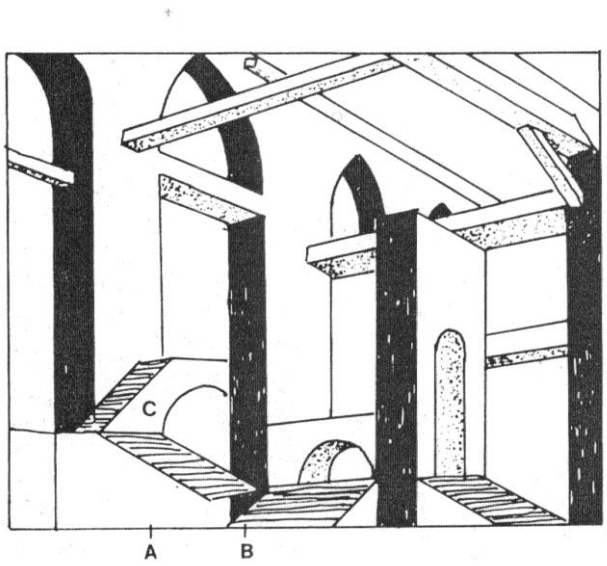
116

Con las referencias y yuxtaposición de elementos familiares como los arcos, escaleras y puentes nos obliga a imaginar que son espacios fructíferamente habitados.

117

Hacia el desenlace…





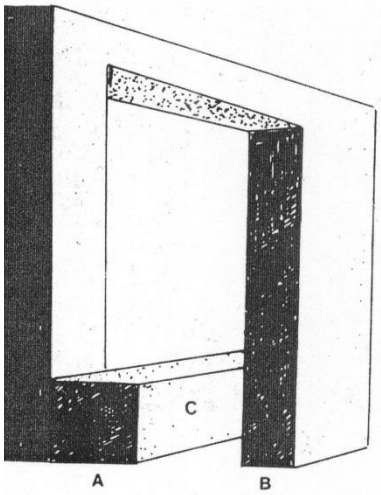


Fig. 39 Cárceles de Piranesi. 1745

Fig. 40 Bruno Ernst sobre Piranesi. 1986

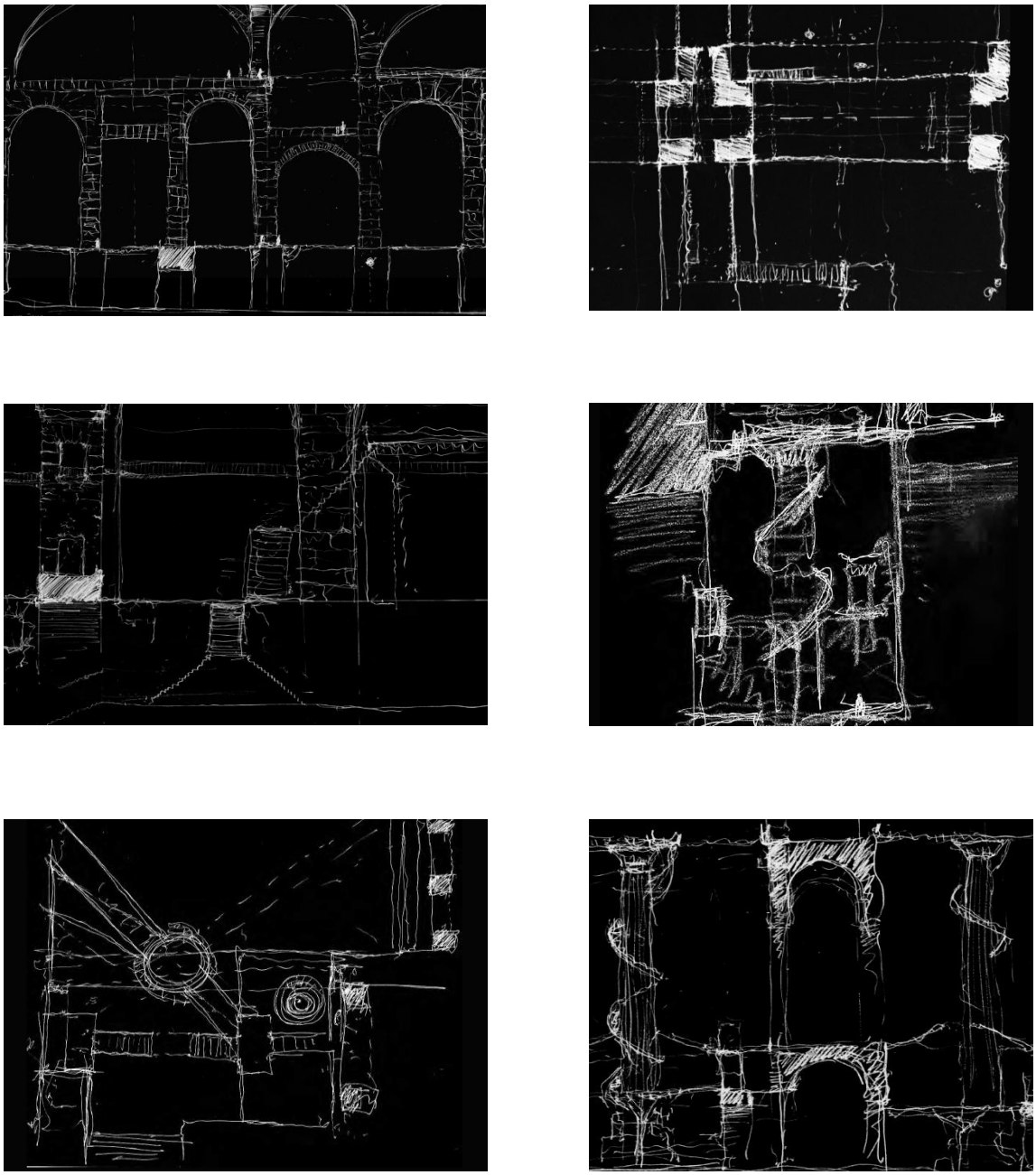


Fig. 41 Carceri d inventione, Piranesi. Jorge Ramos. 2017

NOTAS

1. GUY, D. (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. París: Ediciones Naufragio.

2. Ídem.

3. LACASTA, M. (2010). *Geometría y Complejidad: La irrupción de un paradigma entre 1960 y 1973.* Barcelona: Universidad Internacional de Cataluña, Tesis Doctoral.

4. RETAMAL, C. (2016). *Distopía y Nihilismo: De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin.* Barcelona: Universidad de Barcelona.

5. Tabla de comparación de Dispositivos: Clase Teoría-Crítica MPA, FADU por Jorge Mele, la cual ha sido transcrita por mi persona para este contenido a manera de relato.

6. LACASTA, M. (2010). *Geometría y Complejidad: La irrupción de un paradigma entre 1960-1973.*

7. Ídem.

8. ADAGIO, N. (1995). *Manfredo Tafuri, Proyecto y utopía, arquitectura y desarrollo capitalista*. Santa Fe: Revista Universitaria Semestral.

9. KOOLHAAS, R. (1995). *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, SMLXL, Nueva York: The Monacelli Press Inc,

10. GARCIA, C. (2001). *Lugarizando Exodus*. Revista CIRCO Nro. 171

11. KOOLHAAS, R. (2017). Acerca de la Ciudad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. Pág. 25.

12. KOOLHAAS, R. (1995). A Kind of Architect, Avalon. Alemania: Moskwood Media.

13. GARAVITO, J. (2012). *Étienne-louis boullée y hegel: El espacio, la libertad y el terror.* Bogotá: Universidad Filosofica.

14. Ídem.

15. RAMOS, J. (2017). El proyecto de las cárceles de Piranesi, redibujando las cárceles.

Fig. 42 Villa Le Roche, Le Corbusier. 1925

2.3 ALGUNAS HERRAMIENTAS DE PROYECTO.

Enjambments y Overlapping.

118

La *promenade* en la Villa La Roche (fig. 42) es planteado por *Le Corbusier* como un camino lleno de tensiones **(1), a** través de espacios, rampas, escaleras y puentes sobre el vacío, esto es lo que sería el termino *enjambements* un cruce y superposición de todos estos elementos en el vestíbulo principal como desorientación.

119

Es aquí, cuando se pone en manifiesto lo extraño en lo familiar, cuando aparece en las personas el miedo al espacio vacío, o las sensaciones de un espacio pequeño a uno más grande.

120

Un recorrido que proporciona dinámicas de espacios, es decir vestíbulos grandes y dormitorios pequeños. Cuando la arquitectura es tan abstracta existe en su representación una vinculación con el hombre colocando objetos cotidianos en espacios raros.

121

Si para *Le Corbusier* esta herramienta lo hacía desde escalas monumentales a domésticas, para nosotros será lo contrario.

122

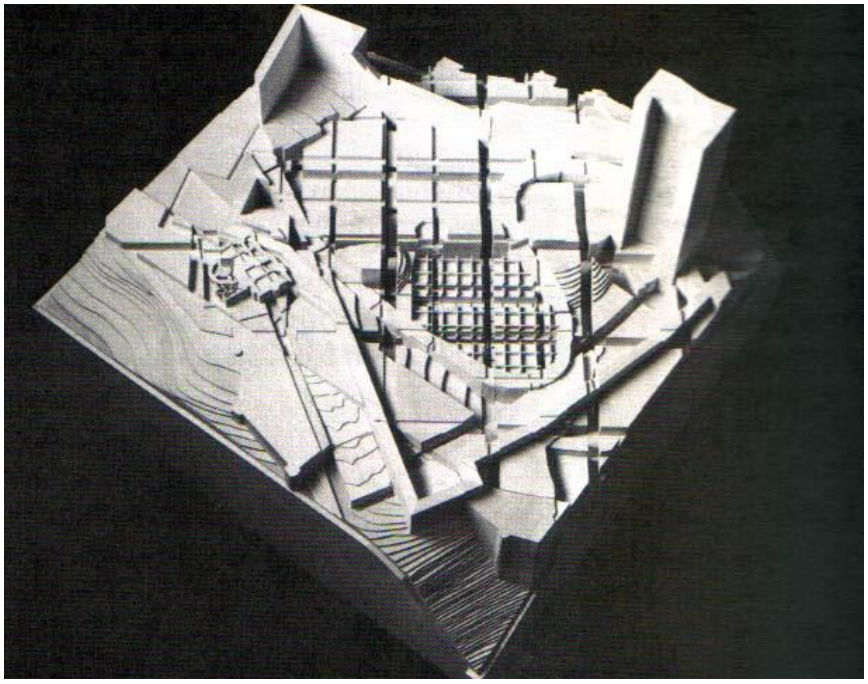
El *overlapping* como herramienta gráfica de superposición de mapas (proceso) donde *Peter Eisenman* se preocupa y enfoca por la semántica del lugar y el suelo, fase donde el principal objetivo es relacionar a la arquitectura con otras disciplinas como geografía, topología, historia y política, es decir entrecruzamientos disciplinares siguiendo su línea de pensamiento basado en el proceso más que la representación y resultado **(2).**

123

En esta fase, *Eisenman* introduce el *collage* como parte operativa del proceso de superposición de mapas a través de capas y datos históricos de la situación, manifestando que no importa la escala ni el origen; esta lectura de estratos conllevará a nuevos fenómenos, nuevos disparadores proyectuales.

124

Con estas herramientas recrea pensamientos mediante *"ciudades de arqueología ficticia",* ciudades de excavación artificial siendo el proyecto de *Cannaregio* de Venecia (1978) (fig. 43) un ejemplo de lo mencionado anteriormente, donde la acción principal parte de hacer presente lo "ausente", refiriéndonos al proyecto no construido del *Hospital de Venecia de Le Corbusier* (fig. 44).



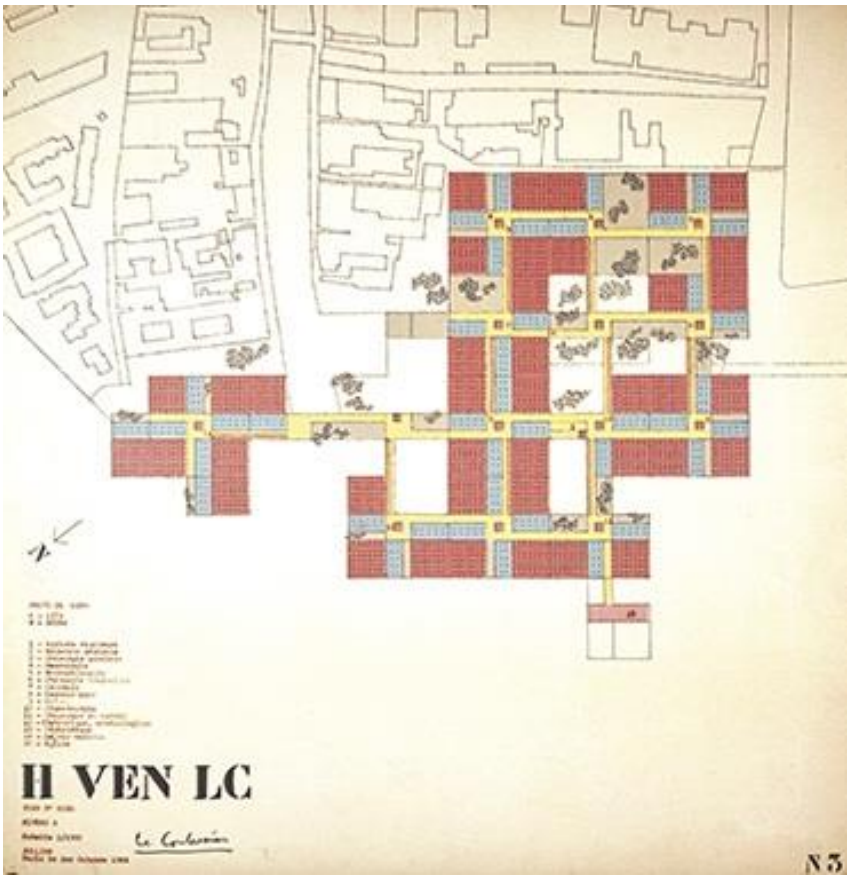


Fig. 43 Cannaregio, Peter Eisenman. 1987

Fig. 44 Hospital de Venecia, Le Corbusier
Eisenman. 1962

NOTAS

1. AGLIERI, R. (2015). *Le Corbusier Uncanny Interiors*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

2. GARCIA, M. *Peter Eisenman: Herramientas gráficas y Estrategias proyectuales. De lo analítico a lo operativo, de lo manual a lo maquínico*. Congreso EGA: Universidad CEU San Pablo, E.P.S. Arquitectura

III

TERCERA PARTE

Desenlace

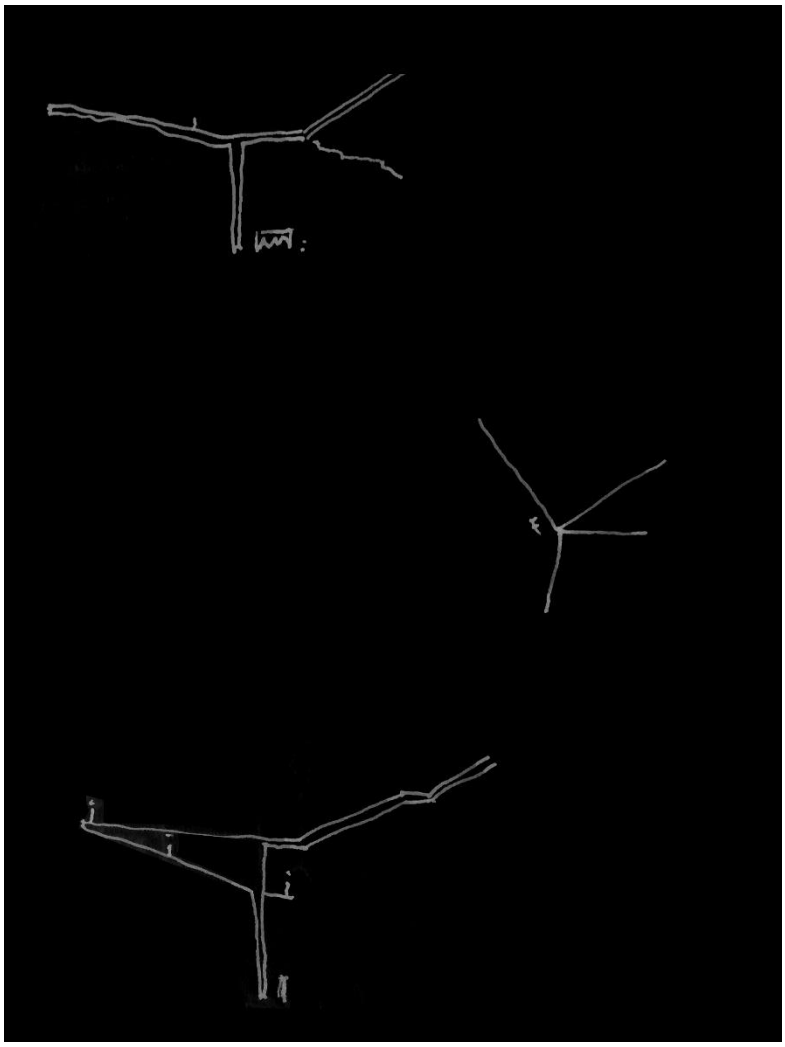


Fig. 45 Croquis: infraestructuras distópicas. E. propia.

3.1 EL PROYECTO DE LA FICCION, LA FICCION DEL PROYECTO

Ejercicio proyectual y mental en la Quebrada el Censo en Quito, Ecuador.

125

Esta doble construcción que nos permite entender que sin acción no hay imaginación y viceversa. El poder de hacer coincide con el poder narrativo, donde el proyecto es capaz de estructurarse a través del relato y a la vez este, ser comprendido poéticamente a través del proyecto.

126

Instalados en un escenario latente para ser re-descrito, con más de 100 años de aquel crimen de relleno de la primer quebrada (Jerusalén) que generó este incomprendido vacío, nos encontramos con secuelas que no hemos podido remediar, me refiero a una ciudad rota y desconectada, donde nuestro principal potencial que es el paisaje ha sido ocultado y absorbido por la necesidad de crecer sin control (fig. 46).

127

Donde localizamos condiciones críticas del contexto frente a este escenario como muros de contención sobre avenidas, paradas de buses en los bordes, equipamientos de recreación sobre la quebrada rellenada y puentes peatonales que conllevan a los barrios altos y algunas plataformas residuales como miradores (fig. 47, 48).

128

Aquí el primer imaginario (fig. 49): Aquí el primer imaginario. Partimos de una superposición del escenario actual a través de del sistema de cuatripartición, dispuesta intencionalmente desde el centro de la quebrada hacia los rellenos y que nos permitirá obtener nuevas lecturas de disposición. La relación de las ruinas radialmente en los cuatro momentos va incorporando al río según su alcance sumando aquellos elementos de la ciudad como muros, miradores, puentes peatonales y equipamiento urbano. Si bien esta primera lectura de sistema propone una relación imaginaria, la intersección de radios con los caminos generará nodos de conexión.

129

Un segundo imaginario (fig. 50). Bajo la misma operación, pero con un sistema de tramas, donde la operación es extender y continuar las trazas actuales, pero como al no ser paralelas, estas se cruzarían, siendo este un disparador clave para nuestro intento proyectual. Este hecho generaría otra oportunidad de formar nuevamente puntos pero con una disposición más dispersa, donde aquella extensión permitiría establecer una medida futura basada en el ancho de vías y de lotes.

Fig. 46 Escenario latente: la ciudad descontrolada por arriba, y el paisaje olvidado abajo.

1

2

Fig. 47 Condiciones críticas y de percepción del escenario como oportunidad proyectual.

3

4

Fig. 48 Condiciones críticas y de percepción del escenario como oportunidad proyectual.

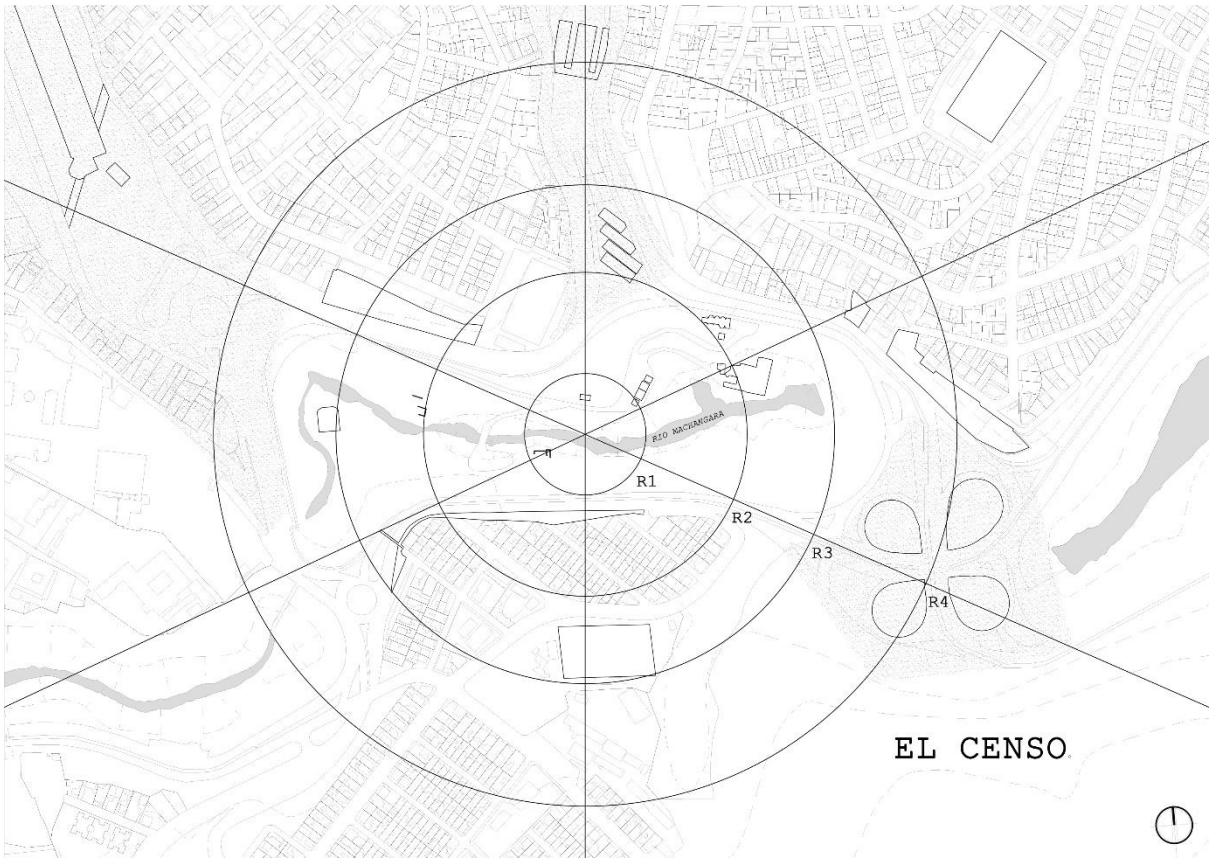


Fig. 49 Imaginario 1: Disposición y relación de la quebrada a través del sistema de ceques.

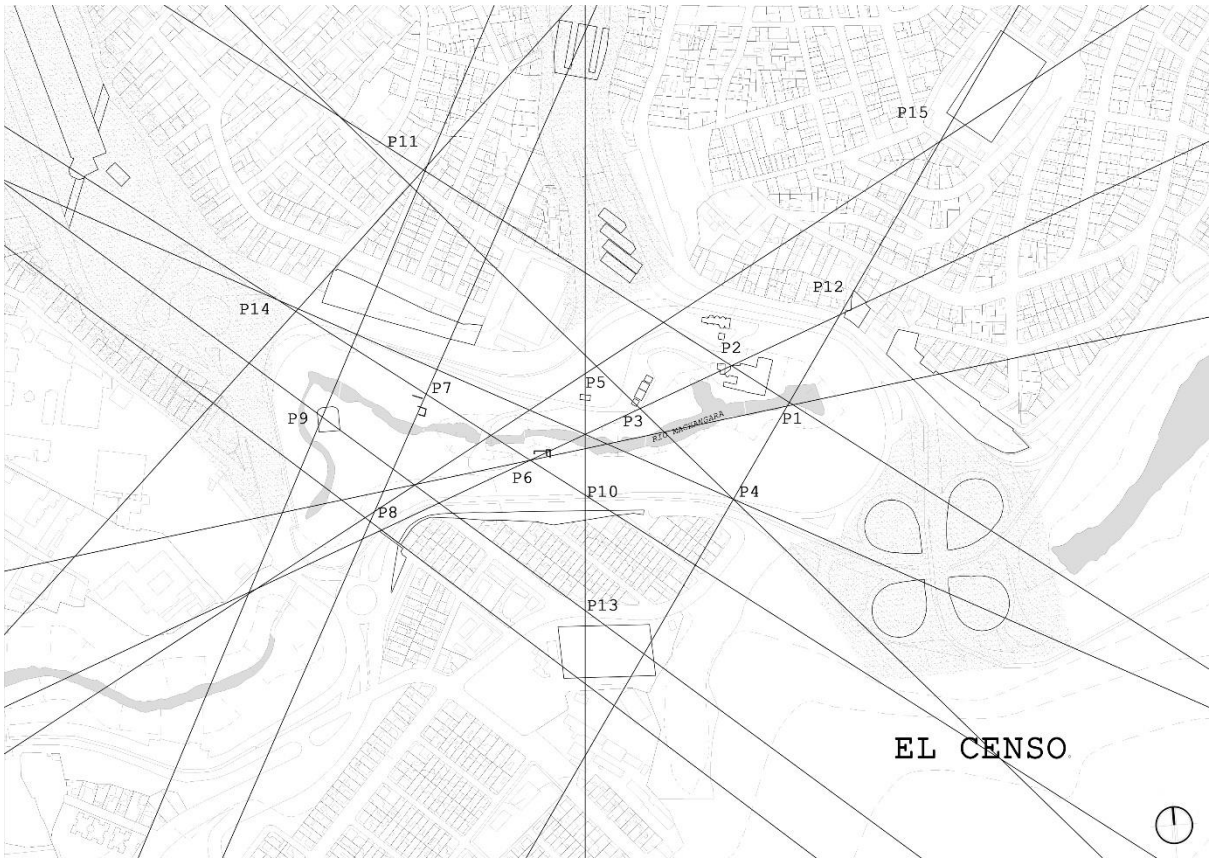


Fig. 50 Imaginario 2: Disposición y relación de la quebrada a través del sistema de tramas prolongadas.

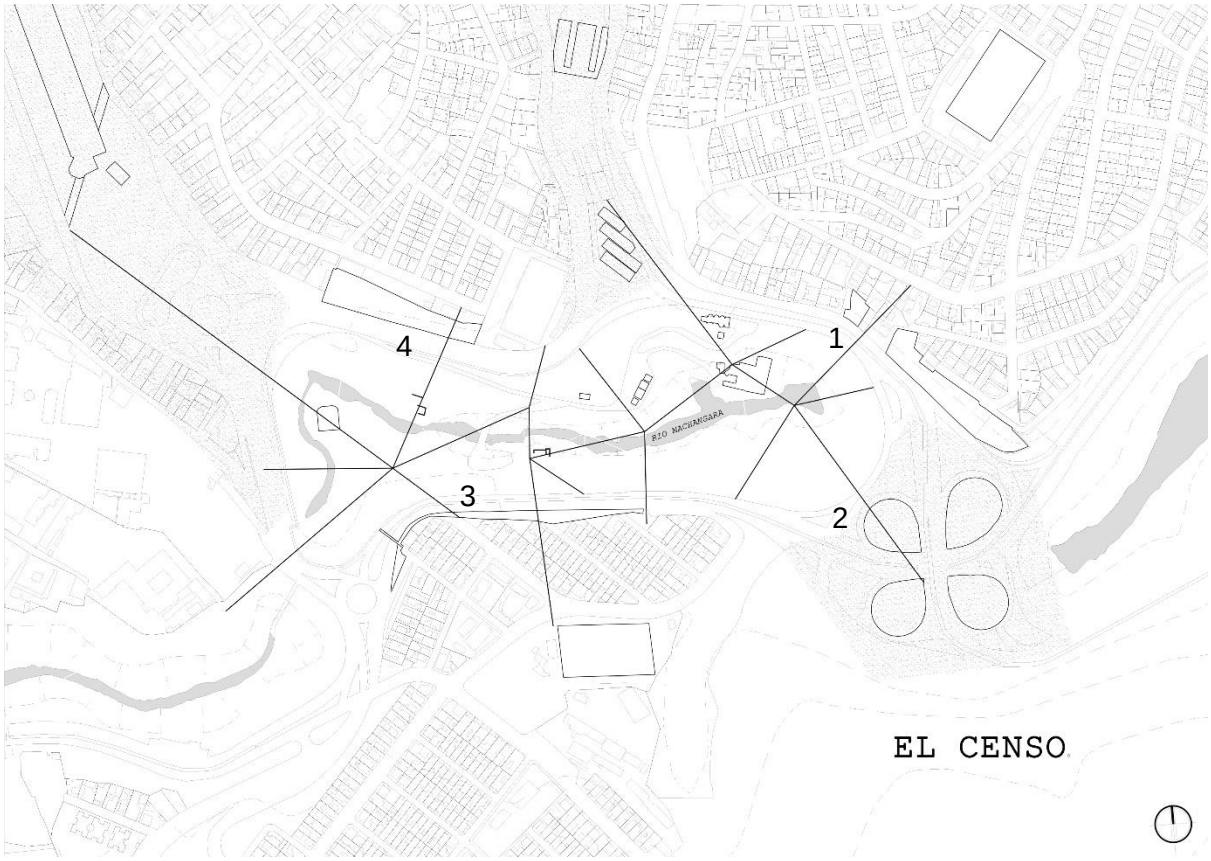


Fig. 51 Imaginario 3: Yuxtaposición de sistemas: Vectorización.

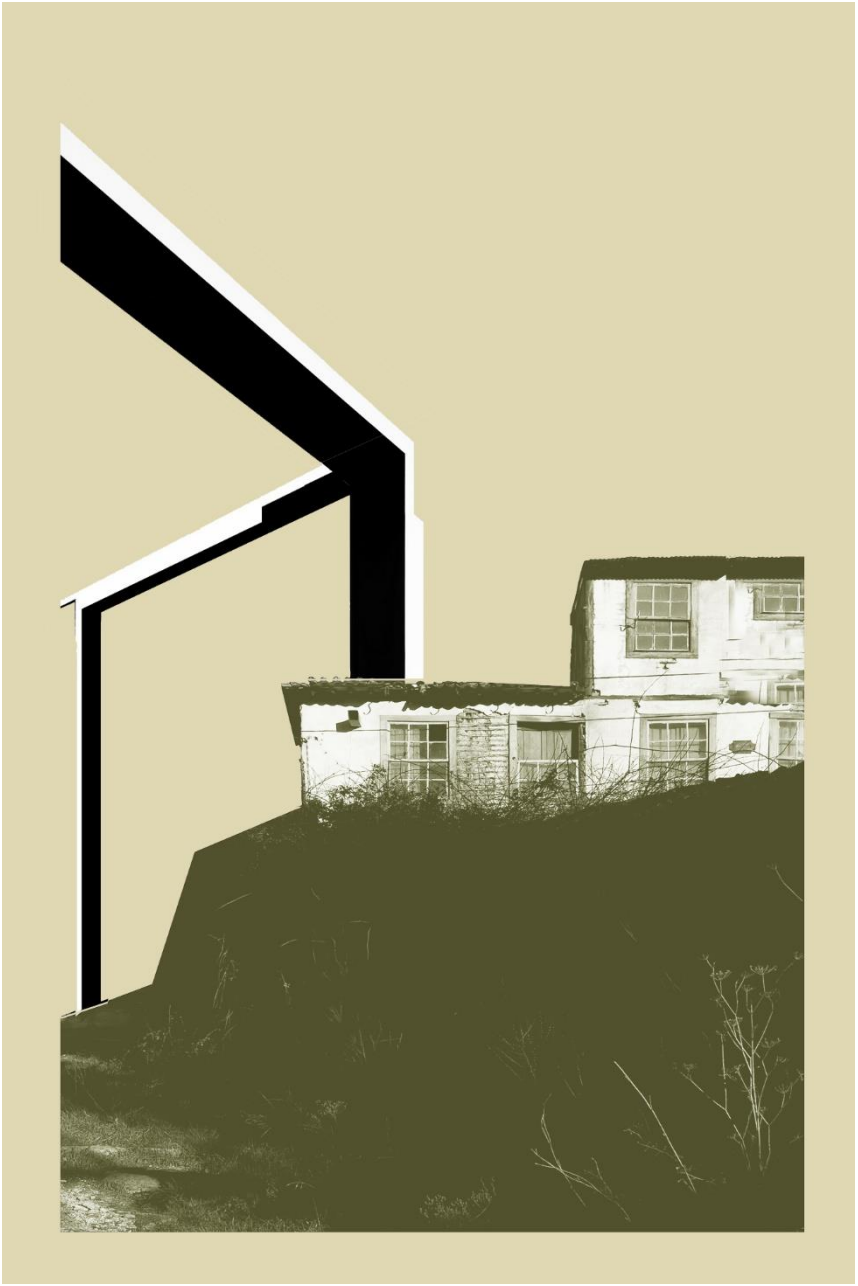


Fig. 52 Montaje hacia conexión con los bajos

130

Como tercer imaginario. Una yuxtaposición de ambos ejercicios anteriores, estableciendo así, puntos de coincidencia y que, sumados a la percepción junto con los elementos de ciudad, la disposición del nuevo proyecto se revelará. El cual, tomará la categoría de infraestructural basado en situaciones y percepciones de ciudad, es decir ya no hablaremos de tramas ni ejes, sino que introduciremos a la vectorización como nuevo campo de acción. Un planteamiento universal propuesto sobre un territorio específico como la quebrada El Censo, servirá como técnica de transferencia para su aplicación en otros territorios de similar condiciones.

131

El cual se instala desde la actualización de las técnicas mencionadas (fig. 52, 53), donde el hombre contemporáneo construirá su nueva apropiación en el mundo. La revelación de la superposición realizada se presenta en este proyecto mediante dos ideas:

132

La primera en el sentido vertical que ahora llamaremos puntos de paisaje, re-describirán las ruinas y con esto revalorizarán el paisaje oculto y lejano generando así, un nuevo recorrido dispuesto según la propia topografía. Las disposiciones formales de los puntos verticales surgen del cruce de vectores el cual también introduce algunas escaleras anunciando su continuidad con el mundo superior (fig. 54).

133

La segunda idea, en sentido horizontal se dispondrá los vectores, que permitirán una conexión con la ciudad elevada, entendiendo que no serán planos en su mayoría debido a la topografía, el espacio público seguirá siendo el motor de sociedades y que en este imaginario se plantea como textura y recorridos (fig. 55).

134

Y que localizados en el territorio, la vectorización se tensiona con lo existente (fig. 56). Para esto es necesario realizar un ejercicio de medida, el cual se plantea a través de la longitud, es decir que el imaginario propuesto correspondería en longitud al valor del perímetro del centro histórico o en unidades puesto en forma lineal a 34 unidades de habitación de Le Corbusier.

135

Un imaginario 4 como construcción mental de lo mencionado (fig. 57). El proyecto sin necesidad de llegar a definiciones concretas es también presentado como una oportunidad para explorar posturas formales y espaciales producto de los procesos y piezas. Un manifiesto sobre los sistemas obsoletos deductivos instaurando así las caracteristicas inductivas como campos más abiertos a cuestionamientos.

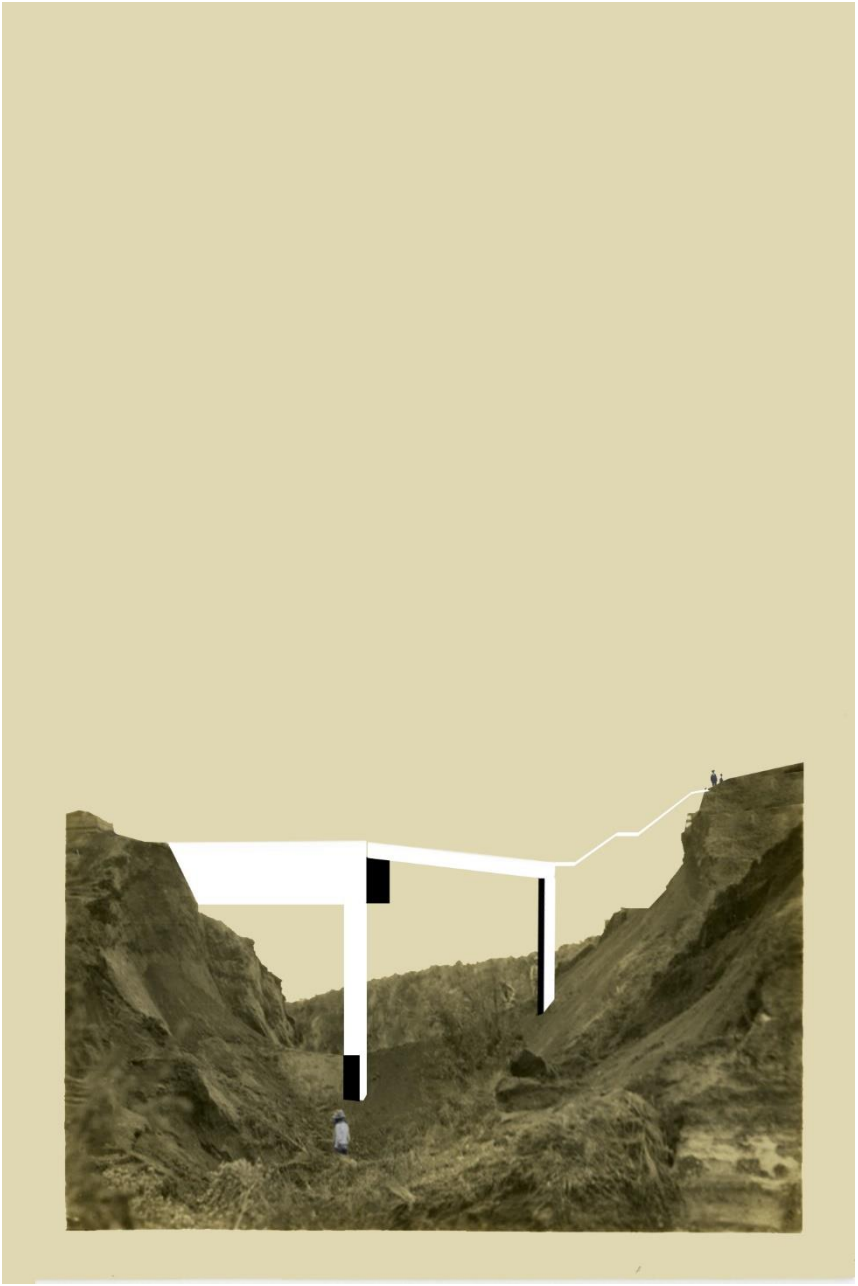


Fig. 53 Montaje hacia una conexión con los altos.

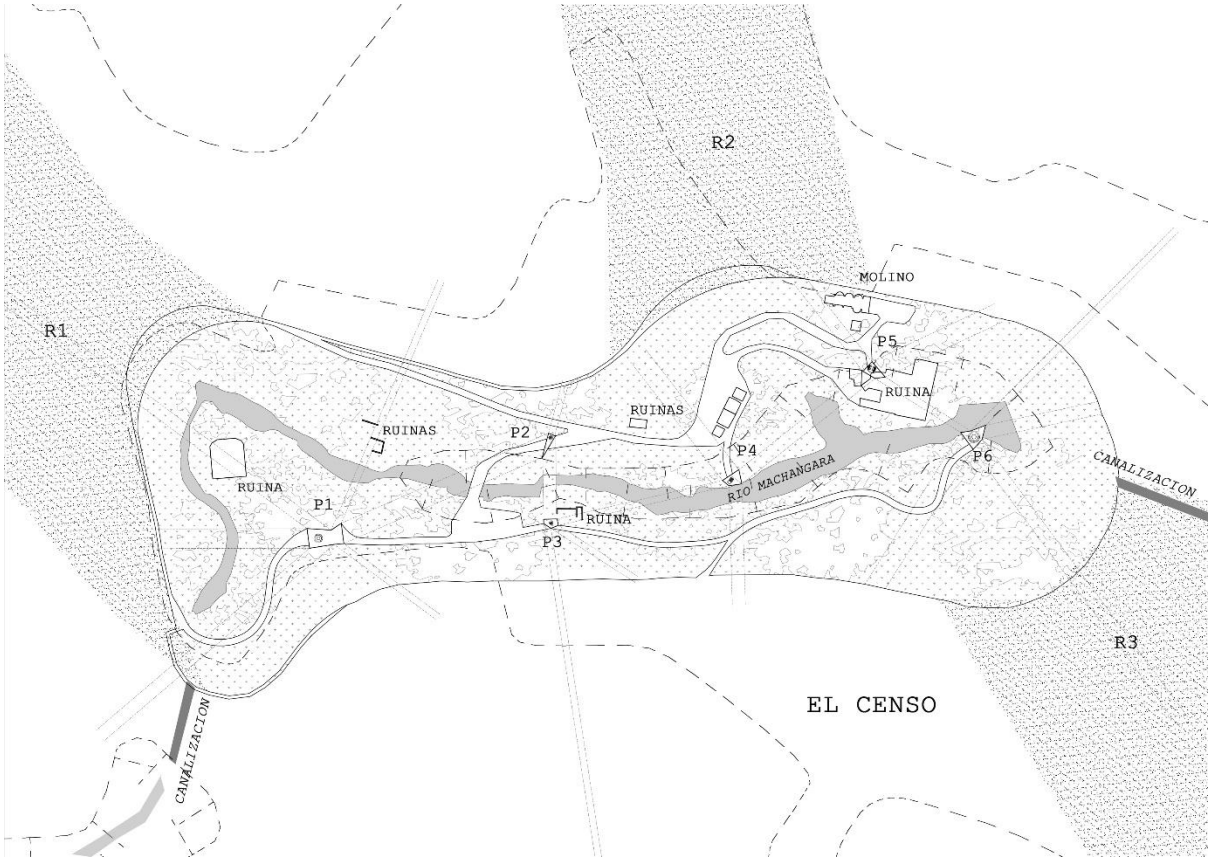


Fig. 54 Planta baja, puntos de paisaje y re-descripción del paisaje oculto. Categorías: rellenos, puntos de paisaje, río y ruinas.

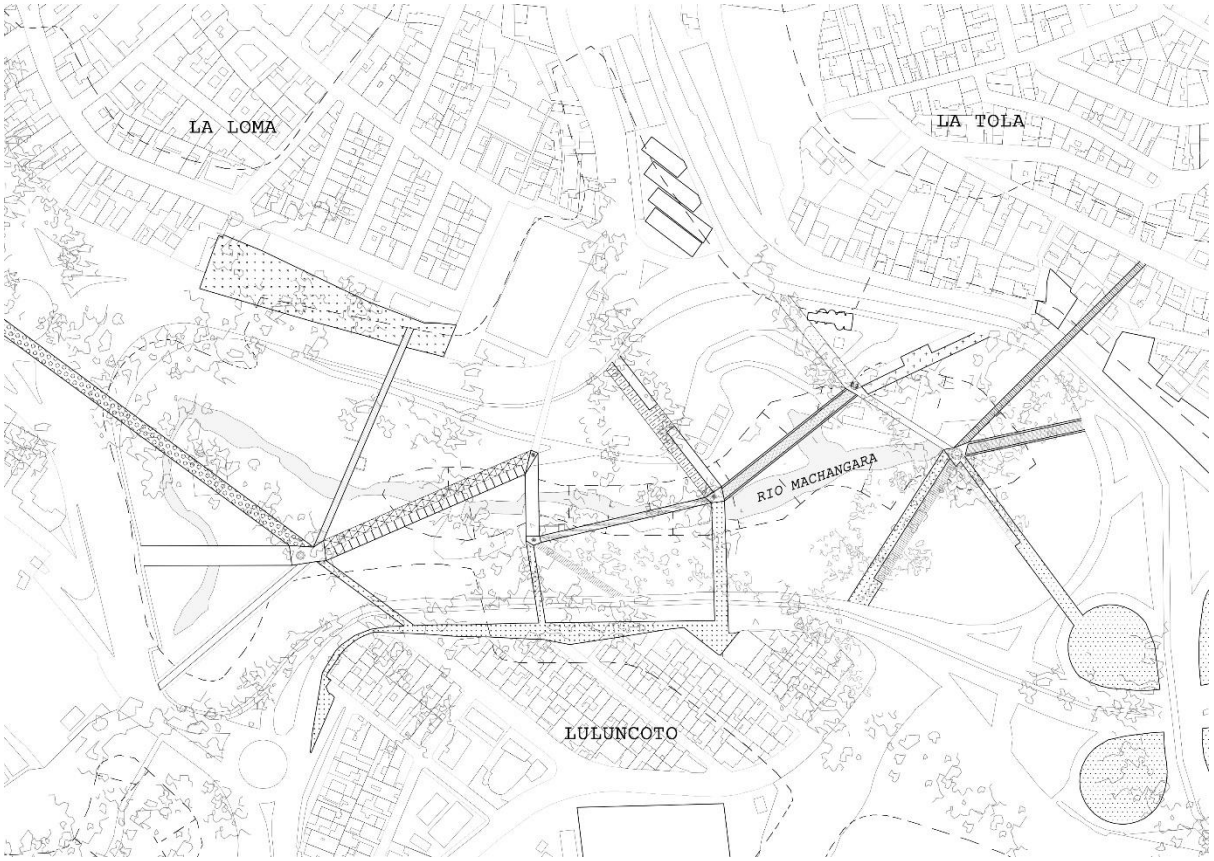


Fig. 55 Planta alta, articuladores espaciales y generador de espacio público a través de un parque. Categorías: cubiertas públicas y relación con elementos críticos de ciudad.

Fig. 56 Implantación: tensión con el territorio.

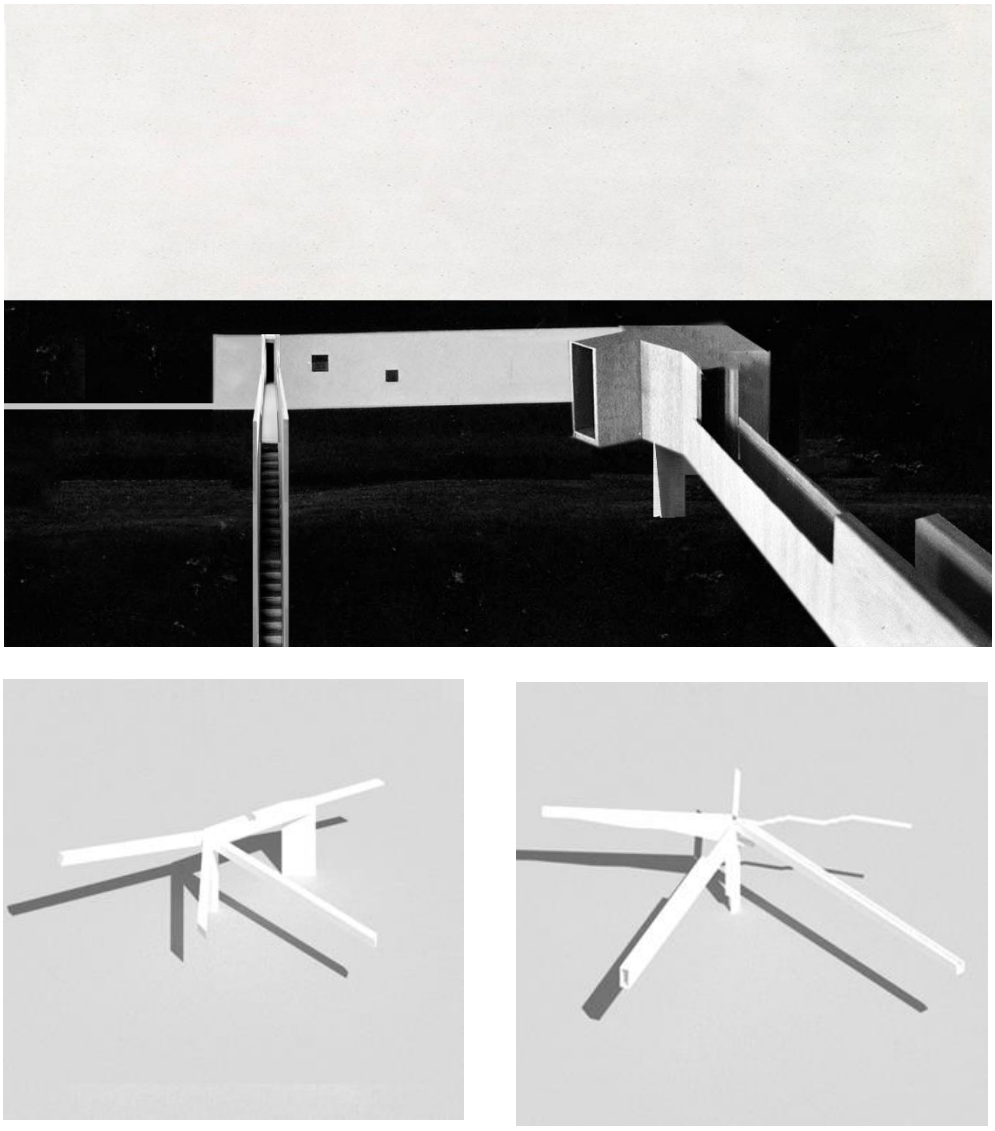


Fig. 57 Imaginario 4: Construcción por partes.

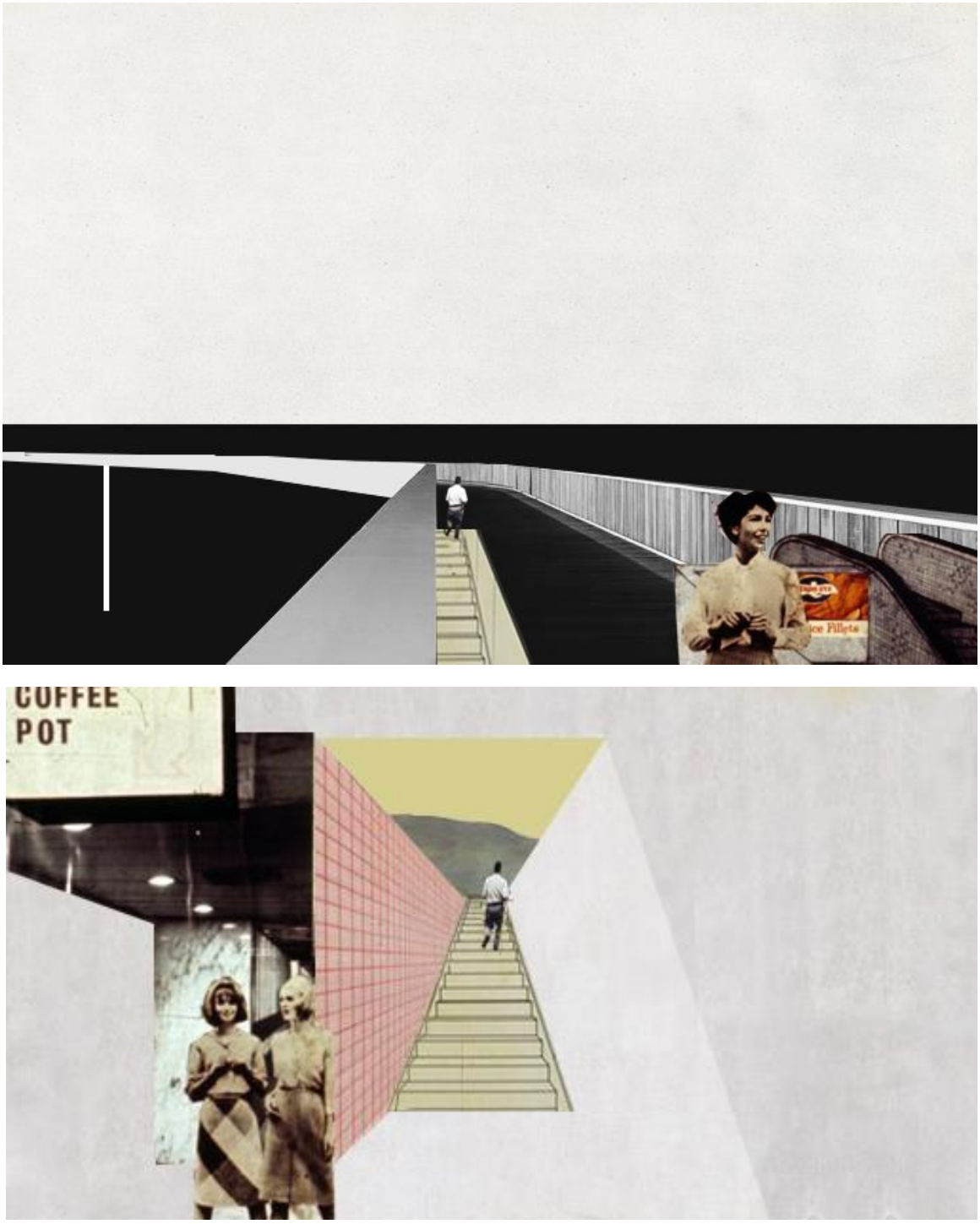
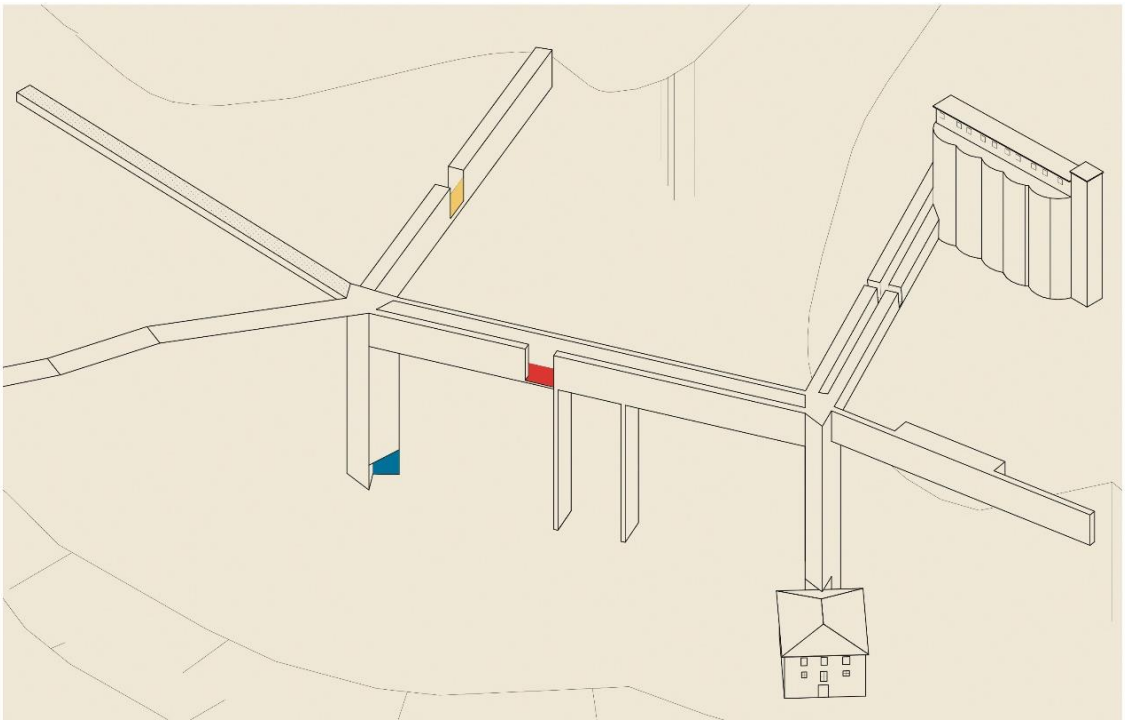


Fig. 58 El deseo y lo contradictorio.

Fig. 59 Axonometría y Sección 1: situaciones de conexión.

Fig. 60 La melancolía del poeta.



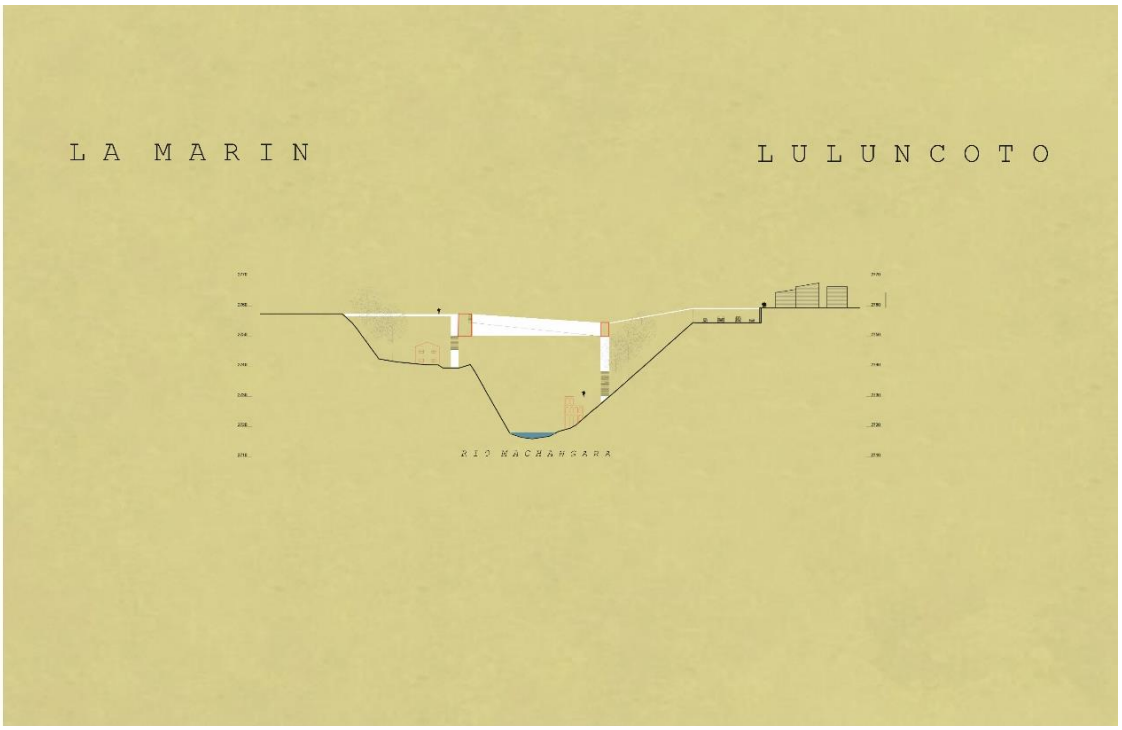
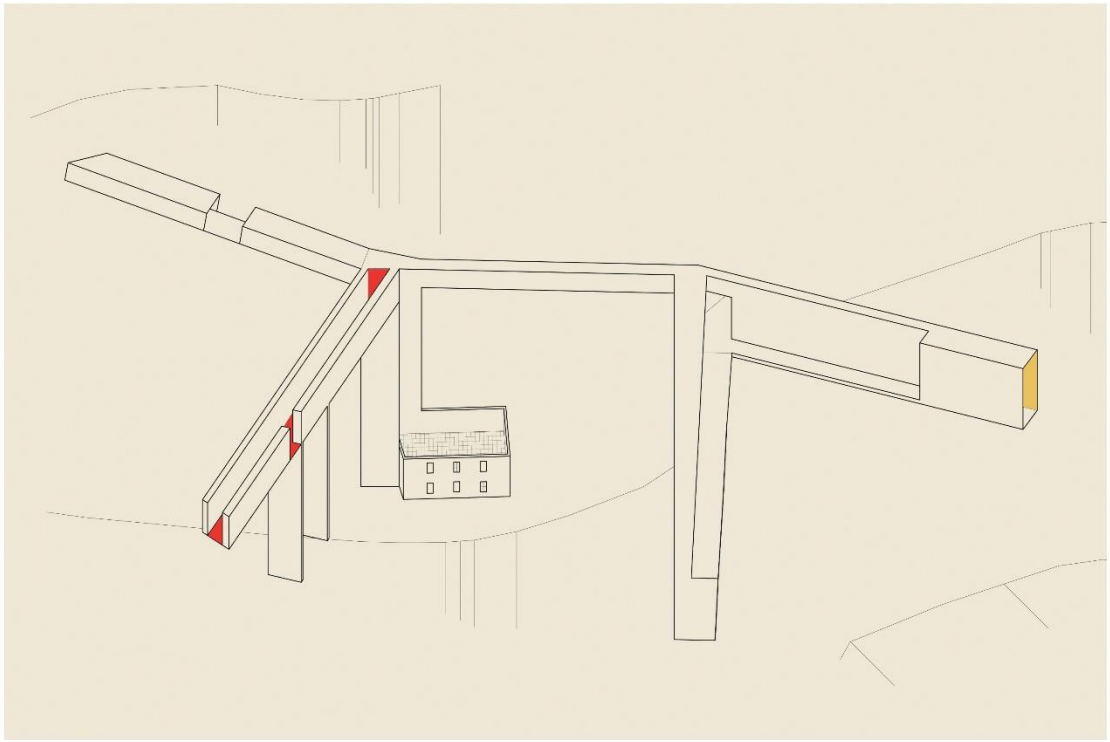


Fig. 61 Axonometría y Sección 2: situaciones de conexión.

Fig. 62 Enigmas de jardín.



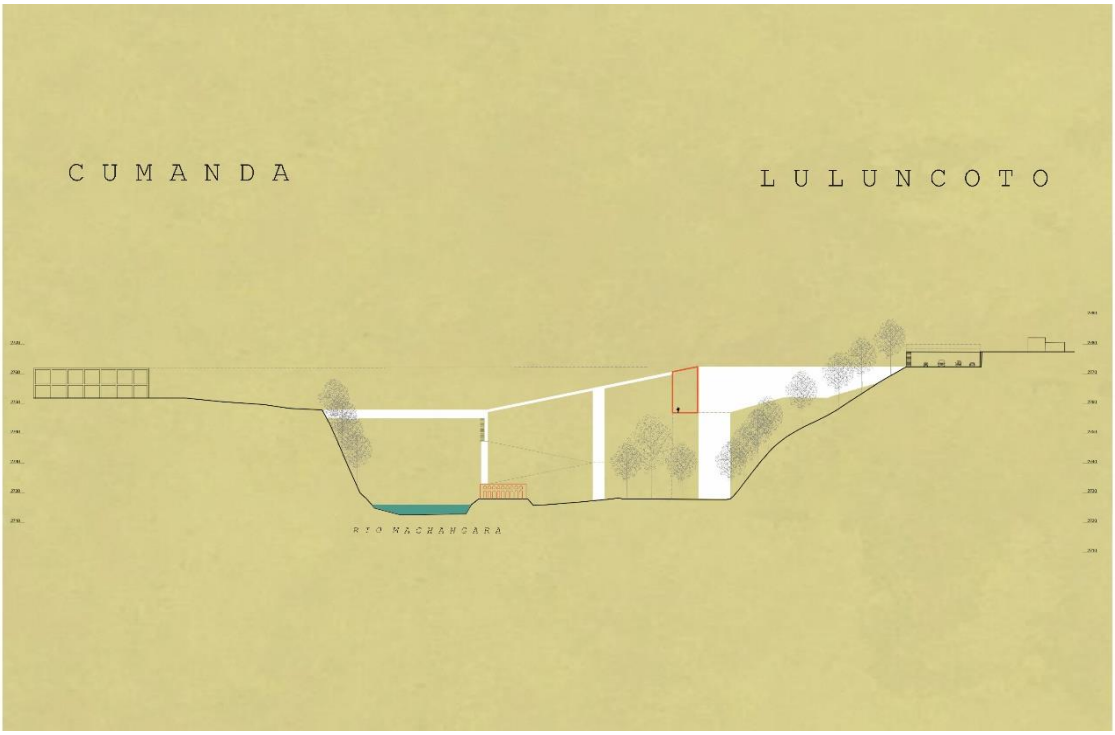


Fig. 63 Axonometría y Sección 3: situaciones de conexión.

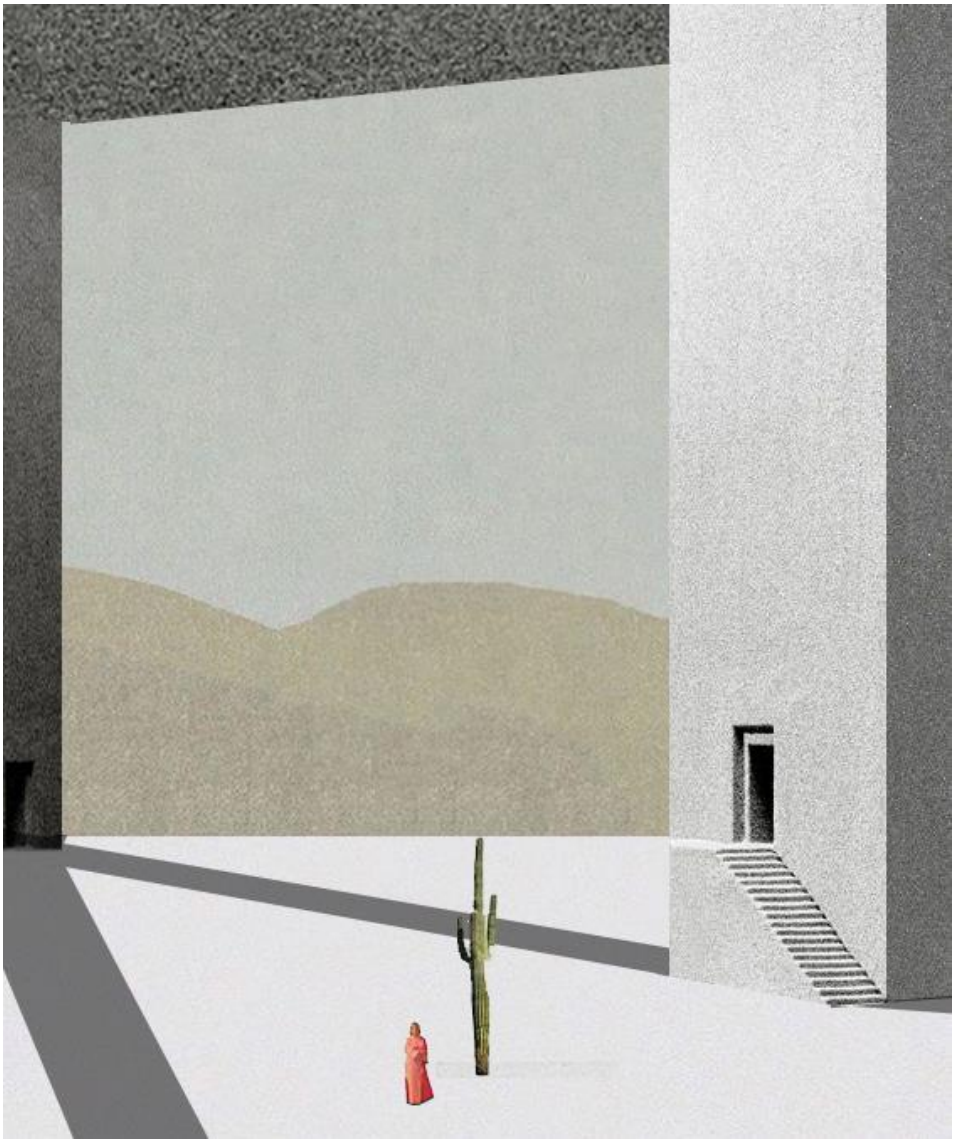


Fig. 64 Nostalgia intencionada.

Fig. 65 Ensueños de mi casa universal.

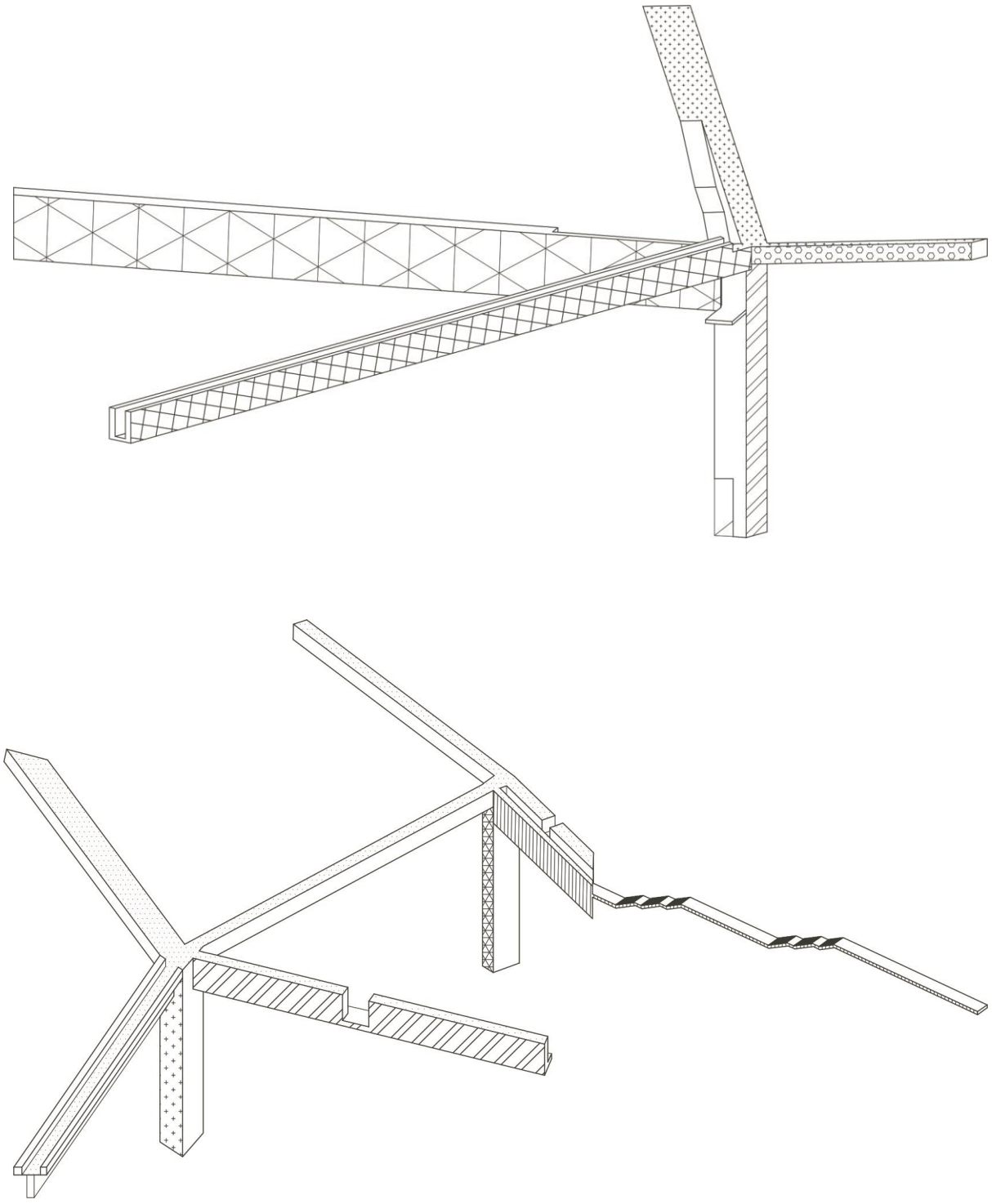


Fig. 66 ilustraciones conceptuales.

136

A través de la fragmentación, desconexión y el montaje, se expresa un contenido icónico, donde se aproxima visualmente objetos de diversa procedencia, y que aprovechando las conexiones inesperadas e inexistentes, construyen nuevos significados (fig. 58).

137

Las situaciones en diferentes niveles nos permiten establecer algunas percepciones intencionadas en conformar una relación y espacios como terrazas, atrios, zaguanes, los cuales se disponen e interrumpen con la ciudad actual y que fructíferamente introduce los objetos reales (ruinas) como material de proyecto y continuidades (fig. 59, 61, 63).

138

La construcción de la imagen (fig. 60) se intenta colocar en el universo del arte de la arquitectura, es decir involucrado en una *poiesis* proyectual **(3).** *Jorge Sarquís* menciona estos términos relacionados con el conocimiento y que dentro de la arquitectura *diremos que la mente produce conocimiento cuando crea una imagen de la complejidad* **(4).**

139

La potencia iconografica de los objetos introducidos al discurso de la arquitectura como la construcción mental del proyecto siendo este contradictorio y aporético, donde el conflicto proviene de la realidad misma, de unir en una imagen dos realidades no coincidentes, de montar sobre un mismo soporte dos objetos ajenos entre sí (fig. 62).

140

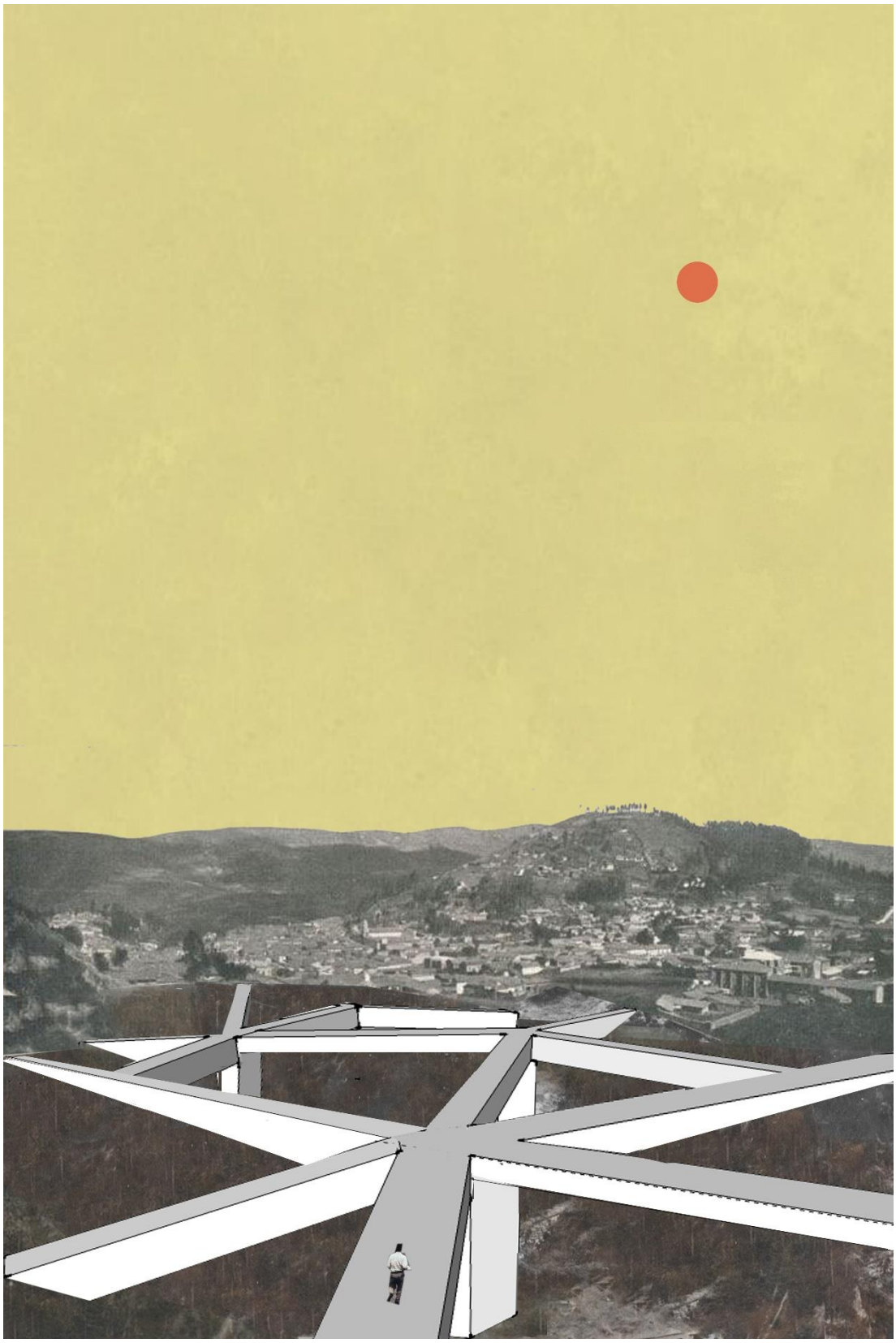
El significado de una imagen puede no ser coincidente de la relación con la realidad mostrada. Se trata, por tanto, de la expresión de su definitiva autonomía: la imagen no como representación de la realidad sino como signo (fig. 64, 66).

141

La ciudad como imagen y recuerdo. Soñar nuestro ensueño donde la imagen no puede ser comprendida únicamente desde la razón, sino desde nuestra conciencia individual para reconstruir variables emotivas, poéticas (fig. 65, 66). Un imaginario que se fue dotando por los diálogos establecidos anteriormente, siendo así un proyecto como la suma de deseos y experiencias adquiridas, en palabras de Borges, este imaginario sería la creación de mi propio *aleph* **(5)**.

142

Finalmente el proyecto como mi colección (fig. 67): la ciudad es mi casa universal abierta en permanente transformación, una construcción artificial y fragmentada, fruto del montaje y superposición. Un espacio continuo comprendido distópicamente, el cual, más que incentivar al desarrollo de un proyecto definido, fomenta a la construcción de un pensamiento metodológico.



Así pues, pensar y hacer se equipara con transformar y desplazar. El recortar, pegar y unir son los mecanismos que facilitan las nuevas conexiones y relaciones entre las partes donde este escenario inestable y en movimiento, es el lugar para ensayar esta manera de percibir y entender la realidad, no como algo nuevo, sino como algo transformado, reconstituido, montado. **(6)**

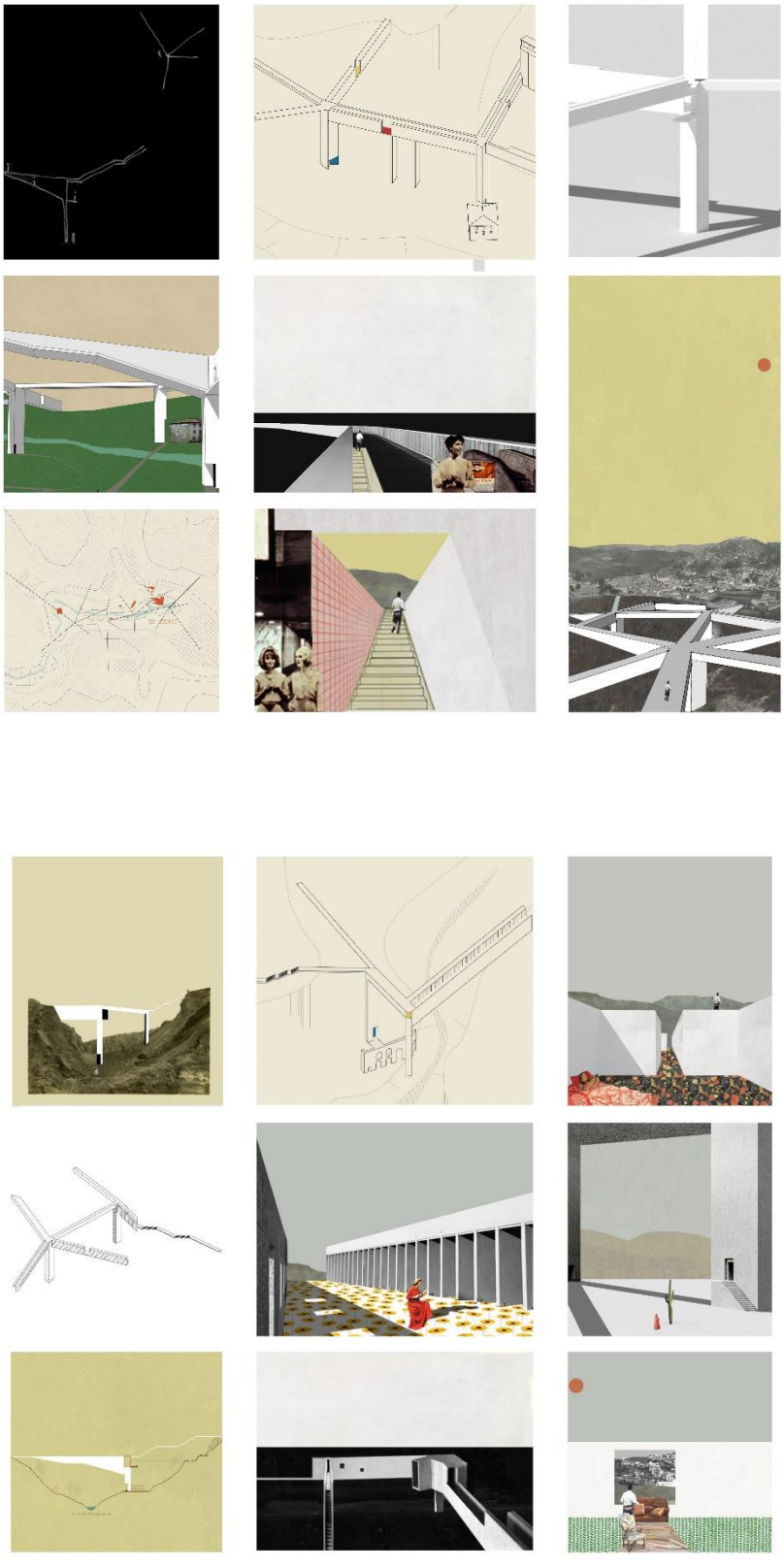


Fig. 67 Mi colección.

Fig. 68 El inicio.

NOTAS

1. HEIDEGGER, M. (2014). Construir, Habitar, Pensar. Fotocopio teca Nro. 39.

2. ABALOS, I.; HERREROS, J. (1997). *Areas of Impunity*. Madrid: Editorial Actar.

3. SARQUIS, J. (2007). *Itinerarios del Proyecto, tomo 2.* Buenos Aires: Nobuko.

4. *Poiesis es un término griego que significa 'creación' o 'producción', derivado de ποιέω, 'hacer' o 'crear'. Platón define en El banquete el término poiesis como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser». Se entiende por poiesis todo proceso creativo.*

5. Según *Borges*, el *Aleph* es el *punto mítico del universo donde todos los actos, todos los tiempos (presente, pasado* y futuro), ocupan “el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”.

6. ROJO DE CASTRO, L. (2015). *Le Corbusier y el Surrealismo. París 1920-1930*. Buenos Aires: Diseño.

CONCLUSIONES

143

Los planteamientos utópicos están en crisis y la reflexión de la ciudad se deberá analizar desde las rupturas urbanas y sociales donde aquellas connotaciones de frustración serán oportunidades de constitucionar posibles vanguardias, es decir, el aporte de situar a la distopía sabiendo su etimología de “mal lugar” como algo positivo.

144

La investigación realizada en este escrito, permitió indentificar los factores asociados a la construcción de pensamientos metodólogicos como las transferencias universales sin límites cuantitiavos sobre campos específicos, planteamientos particulares hacia generales, sumado a esto, un conjunto de herramientas como desplazamientos y dislocaciones que actúan de manera convergente con las técnicas de proyecto presentada.

145

Nuestras acciones y energía como planificadores y arquitectos ya no estarán enfocadas desde cero como si la ciudad fuese una tábula rasa, al contrario las preexistencias, la ciudad construida será nuestro nuevo material de proyecto, en este caso especial donde la topografía manipulada por el hombre es factor de barrera como separación de barrios y lo que se sugiere es adelantarse a estos acontecimientos. Aceptar nuestras decisiones e incertidumbres y tomarlas como efectos positivos y de creación ya que estas permitirán introducirnos en campos desconocidos.

146

En cuanto al proyecto, simplicidad e intensidad. Una intención clara de formar parte de un continuo, de correlacionar pensamientos contemporáneos en cuanto a estrategias proyectuales alternativas como constructo disciplinar. No obstante vemos al pasado para entender qué se ha hecho y qué está por hacer, donde desconfiamos de toda pretención de inventar cosas en una era de conectividad como la actual. Nos interesa mucho más el carácter metodológico y de procesos que resultado final, pues reconocemos que no podemos construir todas las soluciones por medio de la razón pero si juntar herramientas como la imaginación e intuición para entender mejor lo planteado.

147

El principal objetivo es la reflexión y evolución de un pensamiento a traves del proyecto, donde este sin necesidad de llegar a definiciones concretas es presentado también como una oportunidad para explorar posturas; un manifiesto sobre los sistemas obsoletos deductivos instaurando así las caracteristicas inductivas como campos más abiertos a cuestionamientos.

148

La intención de este trabajo evidencia la construcción de un proyecto por la relación de partes, tomando la manipulación de la realidad y su desplazamiento en la creación de imágenes a través de técnicas como el fotomontaje no con el fin de crear objetos sino con el fin de ponerlos en tensión como signos e interrogantes.

Se evidencia también la aparición de nuevos fenómenos arquitectónicos a través de un planteamiento surrealista subjetivo, es decir una construcción irreal partiendo de elementos y momentos reales para comprender mejor los hechos urbanos y culturales pero entendiendo que no es el único camino disponible, donde la tensión de la arquitectura como disciplina del saber aparece, es decir, si la arquitectura absorve saberes de otras discipinas para su producción, la autocritica de este trabajo sería la retribución de la arquitectura a través del proyecto propuesto a esos saberes

149

Podemos afirmar que todo lo racional necesita dotes de irracionalidad y viceversa, ya que esto nos facilita la búsqueda del conocimiento que asuma el conflicto y las paradojas, no para destruir toda realidad, sino para manifestar su arbitrariedad.

En esta tesis se logró volver a mirar la ciudad con sensibilidad, nostalgia y frustración a través de la distancia y lo siniestro en menor profundidad, la cual ha permitido buscar incansablemente caminos metodológicos, reconociendo que la mayor parte del trabajo se funda en las teorías y acciones de los años 20 y 60 a manera poética, aceptando que existen más argumentos de carácter complejo como el protorracionalismo por mencionar alguno como debate y que no han sido incluidos, pero con el compromiso de estudiarlos para futuras operaciones; pero ¿hasta qué punto es válido un proyecto sin un argumento tecnlógico o material? Tafuri hace incapié sobre la crisis en la construcción ideológica, donde estas posturas han sido solo discursos abriendo el debate sobre significado e historia catalogándolas como erróneas, una crisis formal.

Un legado que cuestiona las prácticas convencionales del proyecto donde a través de este trabajo se construye posiciones problemáticas y críticas, instaurando a la poesía y la ficción como modelos positivos de concepción y de indentificación.

150

El plantear una tesis inacabada con respecto a su definición tanto material y programática en cuanto a su disposición frente al lugar y las necesidades, abre la puerta a esta discusión. Sin duda este trabajo motiva hacia una siguiente instancia, no salmente debe quedarse en lo conceptual sino también proceder su retribución en términos concretos, es decir el método está, ahora el siguiente paso sería el cómo resolverlo.

FIN

BIBLIOGRAFIA

ABALOS, I. (2008). *La Buena vida.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

ABALOS, I., HERREROS, J. *2G N.22 Ábalos & Herrero, Siete Micromanifiestos.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

ABALOS, I.; HERREROS, J. (1997). *Areas of Impunity*. Madrid: Editorial Actar.

ADAMO, S., FAIDEN, M. (2009*). El Constructor Contemporáneo*. Buenos Aires

ADAGIO, N. (1995). *Manfredo Tafuri, Proyecto y utopía, arquitectura y desarrollo capitalista*. Santa Fe: Revista Universitaria Semestral

AGLIERI, R. (2015). *Le Corbusier Uncanny Interiors*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio.* París: Presses Universitaires de France.

BRETON, A. (1924). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros 2002

CARRION, F. (2012). *La forma urbana de quito: una historia de centros y periferias.* Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines.

COLOMINA, B. (1994). *Privacidad y Publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Cambridge.

DE CHIRICO, G. (1888-1978). *El mito moderno*. Serie Menor.

EISENMAN, P. (1988). *Architecture and Urbanism*. Tokyo: a+u Publishing Co., Ltd.

FREUD, S. (1919). *CIX. Lo Siniestro.* Madrid, versión electrónica de la Universidad Complutense.

GARCIA, C. (2001). *Lugarizando Exodus*. Revista CIRCO Nro. 171

GARCIA, M. *Peter Eisenman: Herramientas gráficas y Estrategias proyectuales. De lo analítico a lo operativo, de lo manual a lo maquínico*. Congreso EGA: Universidad CEU San Pablo, E.P.S. Arquitectura

GRASSI, G. (1980). *Una opinión sobre el dibujo. La arquitectura como oficio y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona.

GUY, D. (1967). *La Sociedad del Espectáculo*. París: Ediciones Naufragio.

HERREROS, J. (2006). *Transferencias por un pensar técnico*. Madrid.

HOLL, S. (1997). *Entrelazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

HUXLEY, A. (1979). *Un mundo feliz.* Ed. Plaza & Janés S.A.

KOOLHAAS, R. (2017). Acerca de la Ciudad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

KOOLHAAS, R. (1995). *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, SMLXL, Nueva York: The Monacelli Press Inc,

MARTI, Carlos. (2005). *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MENDES DA ROCHA, P. (2011). La ciudad es de todos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MINO, L. (1994). *El Manejo del Espacio en el Imperio Inca*. Serie: Tesis. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador.

MONEO, Rafael. (2004). *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Madrid: Editorial Actar.

MONTANER, J. (2008). *Sistemas Arquitectónicos Contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil1, SL.

MUNTAÑOLA, J. (2000). *Topogénesis, fundamentos de una nueva arquitectura.* Ediciones UPC: Barcelona.

ORWELL, G. (2010). *1984*. Editorial Austral.

PEZO, M. (2012). *Apología Diagonal*: texto publicado en el
Libro n° 1 de PRODUCTORA, México DF: Editorial Arquine.

RETAMAL, C. (2016). *Distopía y Nihilismo: De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin.* Barcelona: Universidad de Barcelona.

RICOEUR, P. (2010). *Del texto a la acción*. España: S.L. Fondo de cultura económica de España.

ROJO DE CASTRO, L. (2015). *Le Corbusier y el Surrealismo. París 1920-1930*. Buenos Aires: Diseño.

RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós.

SARDIN, H. (2018). Paisajes de utopía. Buenos Aires: Diseño.

SARQUIS, J. (2007). *Itinerarios del Proyecto, tomo 2.* Buenos Aires: Nobuko.

SOLA-MORALES, M. (2008). *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, I. (1996). *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. En AA. VV., Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades,* Barcelona: Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània.

TAFURI, M. (1972). *De la Vanguardia a la Metrópoli. Critica radical a la arquitectura.* Colección Arquitectura y Crítica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A

VIDLER, A. (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press.