

CEMENTO
SELVALEGRE

LA MEMORIA DE LA MATERIA

Una historia contada en concreto

PUERTA DEL SOL

 **UNACEM**
ECUADOR

La increíble historia de nuestras obras



PUERTA DEL SOL

Un diálogo entre memoria y materia

INVESTIGADORA:

Arg. Paola Bracchi

FOTOGRAFÍA:

Santiago de la Torre

Resumen

Fausto Banderas procede de una generación de arquitectos quiteños que ha marcado la época moderna de la arquitectura del país a partir de los años 50. Activo en la ciudad de Quito a partir de los años 60 y está reconocido por una arquitectura honesta, equilibrada y lejana de los rumbos de las modas.

Su figura es asimilable a la de un artesano de la construcción que sabiamente hace dialogar la materia de la arquitectura entendida en su sentido más amplio. En su obra, no solo los materiales de construcción, sino también los elementos del contexto como el clima, la luz, la topografía y el paisaje son considerados como materia arquitectónica.

El arte de medir la materia permite la construcción de un diálogo entre arquitectura, lugar y cultura. Para que este sea efectivo no hay que olvidar el espíritu de la materia. Cada material no solo tiene un cuerpo, sino que también tiene memoria. Una memoria que se transmite por mano de quien hace uso de la materia y, como es evidente en la obra de Banderas, hay mucha memoria entre sus manos.

El estudio de Puerta del Sol, permite realizar un recorrido a través de la memoria del arquitecto, ver como cada elección realizada tiene una razón de ser y procede de una experiencia que a lo largo de los años define una trayectoria profesional coherente y en constante evolución.

A partir de la formación y de la ubicación de la figura del arquitecto en el panorama quiteño, el artículo se acerca al edificio de Puerta del Sol. En primer lugar, se define esta arquitectura desde un punto de vista espacial y compositivo según la tripartición clásica en basamento, cuerpo y remate que corresponden a tres relaciones fundamentales: con el suelo, con el interior-exterior y con el cielo. Estas evidencian el diálogo con la luz, el clima y el paisaje.

En segundo lugar, se estudian los materiales propios del edificio, evidenciando como cada uno de ellos tiene atrás de sí una narración y un bagaje cultural con el cual el arquitecto entra en diálogo y realiza una síntesis crítica que le permite marcar una trayectoria personal. Estos pasos consienten concluir que la manera en la cual la materia se mide, se teje y se conecta, expresa la memoria que lleva. Una memoria que permite a Puerta del Sol pertenecer a una cultura local y universal a la vez y, al mismo tiempo ser única e irrepetible.

Abstract

Fausto Banderas belongs to a generation of Quito-based architects who since the 50s have shaped the Modern era of the country's architecture. Active in Quito from the 60s onwards, Banderas is recognized for an honest and balanced architecture far away from commercial trends. His figure relates to the one of a construction artisan who wisely develops a dialogue through the architecture matter understood in its widest sense. In his work, not only the building materials, but also the context elements, such as climate, light, topography and landscape are considered as architectural matter.

The art of measuring matter allows the construction of a dialogue involving architecture, place and culture. To ensure this dialogue will be effective, the matter spirit must not be forgotten. Each material not only has a body, but also a memory, one transmitted by the hand of those who make use of matter; as it is evident in the work of Banderas, there is a lot of memory in his hands.

The Puerta del Sol study allows a journey through the architect's memory, in order to see how each choice made has a reason of being and comes from an experience that over the years defines a coherent and professional path in constant evolution. Starting from formation process and location of the architect inside Quito's cultural panorama, the article approaches the building of Puerta del Sol.

First, this architecture is defined by a spatial and compositional point of view according with classical tripartition in basement, body and top that corresponds to three fundamental relationships: the relationship with the ground, the interior-exterior relationship and the relationship with the sky, all showing a dialogue with light, climate and landscape.

Second, the building materials are studied evidencing how each one of them has behind itself a narration and a cultural baggage with which the architect enters into dialogue and undertakes a critical synthesis that allows him to mark a personal trajectory.

These steps lead us to conclude that the way in which matter is measured, woven and connected, expresses the memory it carries with. This memory allows Puerta del Sol to belong at the same time to a local and universal culture and to remain unique and unrepeatable.

Ubicación de Puerta del Sol en el cambiante panorama arquitectónico quiteño de la mitad de los años 90

“Sí; con ojo crítico, Quito es una feria en la que hay de todo. No solamente bueno, regular o malo sino cosas incomprensibles incoherentes, que no responden aparentemente a una forma honorable, honesta de ver y hacer arquitectura” (Hermanos Banderas Vela, 1995)

En el texto *La arquitectura del siglo XX en Quito*, el autor Jorge Benavides Solís (1995) conversa con cinco arquitectos todavía en actividad que han tomado parte en la que se define como la época moderna de la arquitectura quiteña. Entre los arquitectos seleccionados: Sixto Durán Ballén, Milton Barragán, Ovidio Wappenstein, Rafael Vélez Calisto, están también los hermanos Fausto y Diego Banderas Vela.

En esta entrevista, frente al panorama de la arquitectura de la mitad de los años 90 en Quito, los hermanos Banderas revelan palabras duras, hablan de la ciudad como una feria, un catálogo de formas y materiales contrastantes sin unidad ni coherencia. Algo que ellos, como también representantes de la arquitectura moderna en la ciudad, habían intentado evitar durante las décadas anteriores trabajando bajo los principios de un racionalismo adaptado a las especificaciones del lugar, orientado al encuentro de una unidad en la variedad - como afirmaba Walter Gropius - y que consideraba como materiales de construcción la luz, la topografía y el paisaje cuales elementos únicos e impresionantes de la ciudad de Quito.

A lo largo de los últimos veinte años del siglo XX en Quito se determinó un proceso de pluralización no solo de la arquitectura, sino más bien de la edificación. Muchas fueron las empresas de construcciones que elevaban edificaciones realizadas como “copia de” o a “modelo de” sin una relación profunda con el lugar, sin un pensamiento de base y sin un conocimiento adecuado de los materiales en relación al medio ambiental.

La producción arquitectónica de estos años ha sido erróneamente definida posmodernista por la presencia de elementos históricos y clásicos que venían citados solo desde un punto de vista escenográfico. No existía una correlación directa con los principios postmodernos que se oponían a las derivaciones distópicas de una modernidad que, desde idealistas y democráticas, por su aplicación masiva y genérica como International Style, se había transformado en una camisa de hierro para la arquitectura y la sociedad.

Se podría decir que estos cambios repentinos, respecto a los procesos anteriores, son hijos de las grandes transformaciones sociales definidas por la popularización de las telecomunicaciones antes y la globalización después. Adentro de este escenario las imágenes llegan antes de las palabras y de los textos escritos. El tiempo de las imágenes es rápido y en continua modificación, líquido como afirmaba Bauman, que no deja las pautas necesarias para la sedimentación de los significados, sino que determina la necesidad de ser perseguido por parte de los que quieren quedarse dentro del nuevo sistema global. Como afirma Marco Córdova Montúfar (2005) en su texto *Quito. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad en Ecuador en general y en Quito en particular*, se define un proceso de asimilación a-crítica de corrientes arquitectónicas importadas desde el exterior. Es dentro de este panorama variado, donde se multiplican las formas y aparecen nuevos materiales de origen industrial para la definición de los envolventes, que en 1994 Fausto Banderas Vela realiza el edificio llamado Puerta del Sol en la intersección entre la Avenida Río Amazonas y la Calle Unión Nacional de Periodistas. Una arquitectura que se aleja de los procesos antes explicados y que procede desde una experiencia consolidada que tiene sus orígenes a final de los años '50 del siglo XX.

Para comprender la obra de Fausto Banderas en general, y su trabajo en el edificio de Puerta del Sol, parece importante realizar un paso atrás en el tiempo y encuadrar, por un lado, la evolución arquitectónica de la capital a partir de la mitad de los 90 y, por otro lado, la formación y la inserción del arquitecto en el panorama arquitectónico quiteño.

Hasta el inicio de los años 50, la ciudad de Quito se había expandido muy poco respecto los límites reconocidos del damero colonial. El límite sur estaba definido por la estación del ferrocarril, mientras que el norte por la Avenida Colón. La ciudad, hasta el 1946, no contaba con una Facultad de Arquitectura y los arquitectos presentes en la ciudad procedían del extranjero y aplicaban los principios del neoclasicismo.

Como explica Sixto Durán Ballén en un ensayo del 2004 es justo en los años previos al 1950 que se concentran una serie de eventos simultáneos que permiten a Quito dar inicio a su época moderna. En primer lugar, la llegada a la capital de un grupo de arquitectos uruguayos en visita de estudios que fueron encargados por parte del alcalde de realizar el primer Plan Regulador de la ciudad. Se trata de Jones Odriozola, Gatto Sobral, Guillermo Bonino y Altamirano. En segundo lugar, el establecerse de arquitectos extranjeros que por la coyuntura bélica del segundo conflicto mundial buscaban refugio al otro lado del Atlántico. En este grupo se encuentran Carlos Khon, Oscar Etwanick, Otto Glass y Giovanni Rota. En tercer lugar, el

regreso al país de ecuatorianos que tuvieron la oportunidad de realizar sus estudios superiores en el extranjero, como el mismo Durán Ballén, Jaime Dávalos, Ramiro Pérez, entre otros.

Estos arquitectos, de procedencias y formaciones diferentes, tenían como común denominador el conocimiento y la experimentación de los principios arquitectónicos definidos por parte del Movimiento Moderno, y tuvieron un rol fundamental en la recién fundada escuela de arquitectura.

Es gracias a esta concentración de eventos que la arquitectura que se desarrolla desde entonces en adelante se fundamenta sobre los postulados racionalista, ya sea por lo que tiene que ver con las conformaciones espaciales estrictamente relacionadas a la satisfacción de la función, como por la introducción de nuevas técnicas constructivas y materiales como el hormigón armado.

Los edificios más representativos de esta época evidencian la clara aplicación de los principios curbusierianos de la ventana corrida, del techo jardín, de la liberación de la planta baja a través del uso de pilotis y de la implementación de la promenade architectural, todos elementos que Gatto Sobral utiliza en el edificio de Arquitectura de la Universidad Central de Quito.

A partir de estos antecedentes, a lo largo de los años 60, surgen dos vanguardias, como afirma Rubén Moreira (2004). En la primera mitad del decenio se evidencia una "tendencia que, sin claudicar los principios de la arquitectura moderna internacional, buscaba integrarla a nuestro propio contexto con una intención, aunque no manifiesta, de búsqueda de nuestra arquitectura" (Moreira, 2004). Exponentes de relieve de este periodo son Milton Barragán y Luis Oleas entre otros. En la segunda mitad del decenio emerge la segunda vanguardia, que funda sus conocimientos y sus principios en las enseñanzas recibidas por los maestros locales e internacionales, pero al mismo tiempo busca un lenguaje propio. Entre los representantes más distintivos se destacan el Grupo Seis, Ovidio Wappenstein y los hermanos Diego y Fausto Banderas recién regresados de sus procesos formativos entre Uruguay y Francia.

Independientemente de las distintas formaciones académicas, había un punto común que todos compartían o más bien una inquietud profesional que consistía en "compatibilizar los conocimientos adquiridos a nivel académico con los condicionantes de lo local sin caer en la trampa del folklorismo o, simplemente del formalismo reminiscente" (Banderas, 2005)

Fausto Banderas realiza sus estudios en la Facultad de Arquitectura de Montevideo a partir de 1956 bajo un nuevo plan de estudios definido por la reforma de Córdoba (Argentina) de 1948. Se trataba de un programa muy avanzado para la época que integraba bases científicas, sociales y técnicas. Fundamentales fueron las influencias de sus docentes entre los cuales, Alfredo Altamirano, involucrado en el Plan Regulador de Quito, y sin duda Justino Serralta, que trabajó en el atelier de Le Corbusier de Rue de Sevres en Paris y que tuvo un rol fundamental en la redacción del segundo volumen del Modulor.

Fausto, siendo todavía estudiante, colaboró en la oficina de Serralta y por recomendación de éste entró a trabajar en el estudio de Eladio Dieste, donde se quedó por tres años. No menos importante es el año de formación francesa en el Centre Scientifique et Technique du Bâtiment (CSTB) donde, bajo la guía del Ingeniero Gérard Blanchère, realizó estudios sobre técnicas modernas de construcción y prefabricación.

Por último, detalle que muchas veces se considera secundario, es un viaje de formación que Fausto Banderas realiza en Europa y en el Mediterráneo. Un Gran Tour, como se hacía en el siglo anterior y como realizaron maestros del calibre de Le Corbusier y Louis Khan, que permitió al joven arquitecto confrontarse con lo que hasta aquel momento había podido ver solo en los libros de texto. Las figuras de Serralta y Dieste constituyen un papel fundamental en la formación de Fausto Banderas bajo diferentes puntos de vista.

Si a través de Serralta, Fausto aprende los fundamentos teóricos y espaciales del movimiento moderno y sus relaciones con las medidas del Modulor, con Dieste tiene la oportunidad de ver la arquitectura a través de la perspectiva de la construcción y del uso del material. Dieste, humanista e ingeniero, se formó en un contexto social y cultural donde las influencias europeas eran todavía muy marcadas. Uruguay no contaba con recursos naturales propios y todo tenía que ser importado, luego los únicos recursos a considerar eran la tierra y la mano de obra. Por estas razones y por no querer caer bajo el juego de poder de los estadounidenses, elige utilizar un recurso local, el ladrillo, explotando sus cualidades a fin de que pudiera ser utilizado al mismo nivel que el hormigón o el acero. Fausto Banderas aprende de Dieste como utilizar el ladrillo en las maneras más atrevidas, en particular su variante armada que permite realizar estructuras y bóvedas autoportantes capaces cubrir grandes luces libres. Pero, más que todo aprende el amor hacia el material y hacia los procesos constructivos, en definitiva, hacia la "poética de la construcción", como diría Kenneth Frampton (1995), que eleva la tectónica de la arquitectura a un arte.

En su obra Fausto Banderas se relaciona con esta idea de arquitectura como arte concreta, no figurativa y tampoco abstracta. Más bien una idea del construir como experiencia diaria: una realidad técnica artesanal, como ya se dijo, libre de folklorismo o romanticismo. Lejos de seguir los rumbos de la moda o querer presumir demostrando alguna teoría personal, la de Fausto Banderas es una arquitectura honesta, que como él afirma, busca un equilibrio entre forma y función y se ajusta a la realidad social y económica encontrando soluciones constructivas coherentes frente a las posibilidades manuales y tecnológicas del medio.

Se podrían identificar dos palabras claves en la formación y sucesiva trayectoria profesional de Fausto Banderas. Dos conceptos que tienen una misma base etimológica sanscrita Matram, que son Medida y Materia, intrínsecamente conectados y en diálogo a otro concepto, el de Memoria.

Estos temas se profundizarán a través del caso de estudio de Puerta del Sol.

Definición espacial y elecciones compositivas del edificio.

El edificio de Puerta del Sol, fue realizado por Fausto Banderas en colaboración con otro arquitecto quiteño, Rafael León. El hermano de León trabajaba para Luis Noboa Naranjo, notorio y potente empresario ecuatoriano, que había adquirido este terreno de otro propietario que, a su vez, ya había empezado las excavaciones de un proyecto que finalmente no se realizó. Originariamente el terreno era más grande, pero el cliente compró solo una parte. La voluntad de Noboa, que falleció en el 1994 antes de ver acabar la construcción, era la de realizar en la capital un edificio de oficinas para su empresa que hasta ese momento se ubicaba solo en la ciudad de Guayaquil.

Sabiendo que el hermano de su trabajador era arquitecto en Quito, pide sus servicios a Rafael León, quien a su vez involucra a su amigo y colega Fausto Banderas. A primera vista, y debido también al nombre del edificio, se puede pensar que exista una relación directa con la idea y la figura de una puerta urbana. Efectivamente, el edificio se encuentra en un punto de transición de la ciudad, marcado por la Avenida Naciones Unidas y por el límite norte del Parque de la Carolina. Se podría decir que justo en este punto se termina el ámbito centro-norte de Quito y empieza lo que se define el norte de la ciudad. Así que, por su definición volumétrica, por su posicionamiento y por la temporada en la cual se realizó, estas fueron las primeras consideraciones sobre esta arquitectura.



Entre los años 80 y 90, Quito había duplicado su población respecto a la década anterior, este crecimiento urbano acelerado no permitió definir de manera clara los ejes de expansión y los límites urbanos, así que esta arquitectura habría podido ser interpretada como una voluntad de demarcación de un umbral urbano a posteriori, ya que las construcciones se habían expandido hacia el norte, sobre todo alrededor del actual parque bicentenario, antiguo aeropuerto de la ciudad.

Todo adquirió más relieve conversando directamente con Fausto Banderas y comprendiendo de primera mano el alma pragmática y refinada de un arquitecto constructor que, como el mismo afirma, no ha buscado nunca expresar teorías personales, más bien responder a preocupaciones sociales, físicas y técnicas a través de la arquitectura. Así que la definición volumétrico-formal del edificio responde en primer lugar a una cuestión físico-espacial relacionada a la proporción del terreno.

El lote tenía 30 metros de ancho frente a la Avenida Río Amazonas y un desarrollo longitudinal de alrededor de 70 metros en correspondencia de la Calle Unión Nacional de Periodistas. El terreno al otro lado de esta pequeña calle transversal, donde ahora se ubica la Plataforma Gubernamental del norte, en ese entonces era baldío y de propiedad del Banco Central del Ecuador. Este hecho hacía presumir a los arquitectos que allí habría podido ubicarse un edificio importante y el tiempo confirmó esta intuición.

Frente a estas condiciones del sitio, la elección fue orientar el edificio de manera tal que tuviera un frente a la avenida Amazonas y una doble mirada, al sur hacia el Parque de la Carolina (recientemente negada por parte de la torre UniQue de Uribe y Schwarzkopf) y hacia norte donde ahora se encuentra la plaza de la Plataforma Gubernamental.

Dada la conformación del lote, estrecho y ancho, en lugar de hacer un solo edificio que habría ocupado todo el terreno, se optó por realizar dos bloques. Dos torres independientes ligadas entre sí a nivel del suelo a través de la planta baja y del mezanine comercial, y al nivel superior por las dos plantas altas y la terraza donde se ubican las áreas comunales del edificio.

Estas decisiones volumétricas, definen muy claramente tres partes del edificio que corresponden, por un lado, a la tripartición clásica de la arquitectura, basamento – cuerpo – remate. Por otro lado, a tres relaciones que merece la pena analizar: la relación con el suelo, la relación interior-exterior y la relación con el cielo.

Relación con el suelo - basamento.

Como en la tradición clásica, la entrada del edificio Puerta del Sol no se encuentra al mismo nivel de la calle, sino que el arquitecto define un plano de apoyo sobre elevado, un estilóbato de altura variable que desde un punto de vista funcional sirve para nivelar el plano de apoyo de la planta baja y desde un punto de vista urbano define un espacio de transición entre lo público y lo privado en relación con las calles adyacentes-

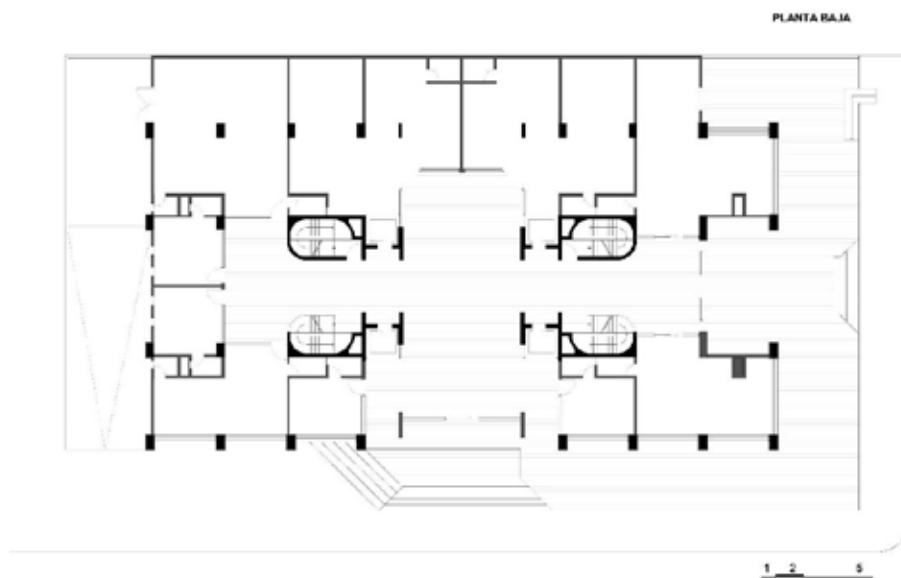
A partir de este pequeño detalle es evidente como las clases de los maestros modernos han sido interiorizadas. Claro es el estudio de Mies Van de Rohe sobre todo en referencia al periodo Neoyorquino. Arriba de este basamento se encuentran las dos entradas al edificio, una desde la avenida Amazonas y una desde la calle transversal, que es considerada como la entrada principal.

Por el hecho que el lote tenía una dimensión reducida, para dar profundidad a la entrada y prolongar esta transición desde la calle de mayor tráfico vehicular, el frente ha sido excavado respecto al perímetro de base. Por el lado de la calle Unión Nacional de los Periodistas la entrada se ubica justo en el espacio entre las dos torres que, como anticipado anteriormente, ha sido cerrado en planta baja para determinar la conexión entre los dos cuerpos del edificio.

El cierre de este espacio intermedio ha sido pensado como un elemento autónomo y más liviano en comparación a la materialidad de la restante parte del edificio. Lo que declara la autonomía de esta entrada es en primer lugar la medida, que no se alinea al límite superior de las ventanas del primer nivel. En segundo lugar, en lo referente a la materialidad, se elige utilizar un aluminio anodizado de color verde, lo mismo que se emplea para los cerramientos y que contrasta con el ladrillo de la mampostería. Y, en tercer, se confiere a esta entrada una forma de tímpano que, si en cierto modo puede remitirse a una referencia clásica, se podría mayormente atribuir a una influencia rossiana. Probablemente, y como afirma la crítica actual en relación a la reciente muestra (2021) al museo Maxxi de Roma, Aldo Rossi es la primera arquistar ante litteram, ya conocido por su texto del 1966 La arquitectura de la ciudad, gana fama mundial con la atribución del Pritzker Prize en el 1990.



Este reconocimiento aumenta mayormente la difusión de su obra en el mundo, y seguramente las publicaciones de sus trabajos entran en las manos de Fausto Banderas que no puede no haber encontrado algunas afinidades con la obra del maestro neo-racionalista italiano. Un dibujo de Rossi, realizado para el concurso de la plaza de la Pilotta en Parma del 1968, representante la fachada de la intervención, expresa una clara relación con el dibujo del tímpano de entrada a Puerta del Sol. También el contraste entre el color del ladrillo y el verde cobre utilizado por las molduras, los techos o los cerramientos de obras como Il Palazzo de Fukuoka en Japón (1989) o para el proyecto del banco UBS de Lugano en Suiza (1990) es evidente en esta obra de Banderas y representa algo nuevo si es comparado con sus obras previas, como por ejemplo el edificio Skiros o el Condominio Colón.



Entrando en el edificio desde este dispositivo de unión se descubre la relación en doble altura con el mezanine y el cierre en vidrio de la cubierta no perceptible desde la fachada. Esta transparencia pone en relación directa la planta baja con el techo, que presenta un vacío octogonal que conecta el suelo con el cielo y permite observar el movimiento de los cuatro elevadores panorámicos.

En la planta baja los elevadores y las respectivas escaleras constituyen cuatro núcleos de movilidad que definen también la organización espacial y al mismo tiempo desempeñan su función estructural. Las medidas de

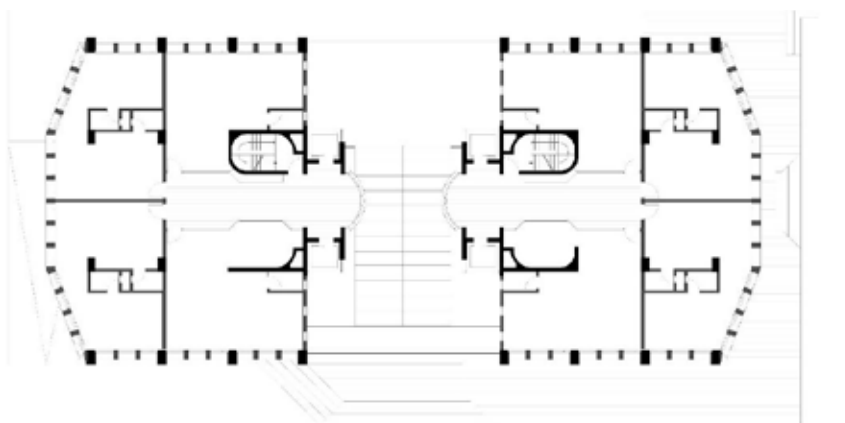
los bloques de escaleras de formas ovoideas responden al sistema estructural puntual que, a su vez, define una planta rectangular de cuatro tramos, según el sentido transversal, de los cuales solo tres siguen en los niveles superiores. Longitudinalmente la planta baja y el mezanine se dividen en tres partes de igual medida, correspondientes a la llegada al suelo de las torres, y a la entrada. La rítmica responde al sistema estructural que proporciona seis escaparates de medida igual al intercolumnio de los pilares. Cabe recalcar que solo dos de los cuatros bloques de escaleras suben hasta la terraza, ya que dos conducen hacia el mezanine, donde también se encuentra una terraza jardín que mira hacia el Parque de la Carolina.

Los mismos bloques de escaleras que suben todos los niveles, junto a los cuatro elevadores, bajan hacia los subsuelos donde se ubican cuatro plantas subterráneas de estacionamientos para los coches. Aquí es interesante notar que existe un doble sistema de rampas en los extremos transversales y que cada planta tiene un doble nivel, según el sentido longitudinal. De esta forma no se tuvo que realizar bajadas demasiado inclinadas. En su parte central dichos niveles se comunican a través de dos escaleras con un desarrollo diagonal que rompe con la regularidad del plano y entre las cuales se abre un vacío que pone en relación los distintos subsuelos.

Relación Interior-Exterior - cuerpo.

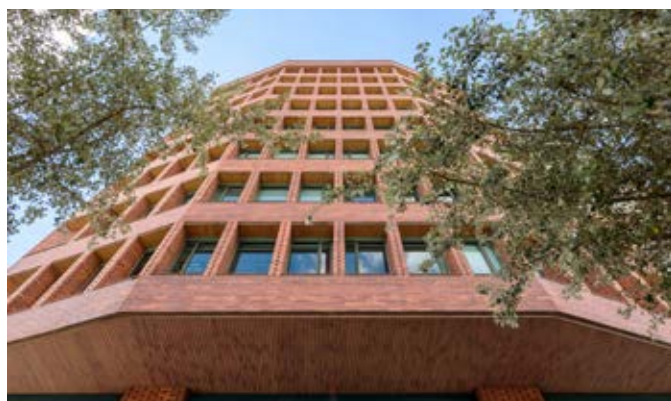
Como he anticipado anteriormente, el cuerpo del edificio no se constituye de un único elemento, sino que desde la planta baja surgen dos torres, como las define Fausto Banderas.

Se trata de ocho niveles separados que reuniéndose en los planos altos determinan el monumental hueco central. Los planos de las dos torres se organizan de manera igual y simétrica, si se considera como eje de simetría la línea imaginaria que cruza transversalmente el edificio en el punto medio del vacío central. Las seis fachadas resultantes han sido estudiadas de dos en dos: hay un mismo tratamiento para los frentes longitudinales, así como para los transversales y los que se enfrentan en el centro.



Considerando la planta tipo de una de las dos torres, desde el mezanine se sube solo a través de uno de los dos bloques de escalera, el meridional, que lleva a un atrio central de distribución que a su vez se extiende hacia el vacío con una forma semicircular donde desembarcan los dos elevadores panorámicos.

Internamente, la distribución es muy simple. Al atrio central se asoman cuatro oficinas y cada una está dotada de servicios independientes que engloban los elementos estructurales. Los frentes este y oeste sobresalen del límite definido por la planta baja y por el sistema estructural. Estos no son rectos, más bien parecen delinear el perímetro de un octaedro estrechado longitudinalmente que vuelve a encontrar su regularidad geométrica en las terrazas internas de los últimos dos niveles.



Los elevadores panorámicos se mueven adentro de tres paredes de vidrio transparente que, en contraste con la materialidad y la monumentalidad del edificio, parecen desmaterializarse confiriendo así la sensación de levitar en altura mirando el panorama quiteño y conectando con el paisaje circundante.

La elección, se podría decir atrevida, de usar una componente meramente técnica de la máquina arquitectónica reconduce a la corriente tecnológica inaugurada por parte de Renzo Piano y Richard Rogers con el Centre Pompidou y seguida por otras experimentaciones siempre de Piano y Rogers para el cercano edificio IRCAM o las de Jean Nouvel, que aún si no expresa las componentes de movilidad vertical en las fachadas, las libera y las enseña adentro del edificio, como en el caso del Institut du Mond Arab en Paris.

Seguramente Fausto Banderas, conocedor de esta corriente y gracias a su sabiduría, no realiza una operación de simple aplicación, más bien la reelabora y la reinterpreta adaptándola al caso específico, probablemente considerando también la práctica más cercana de los maestros brasileños como Oscar Niemeyer y Mendes da Rocha que, además de seguir la idea de la promenade arquitectural, muchas veces han dado autonomía a los sistemas de conexión vertical.

Como se dijo anteriormente, diferente es el tratamiento compositivo de las fachadas. Las fachadas longitudinales, que miran hacia norte y hacia sur se dividen en tres partes: la dos relativas a las torres y el vacío central. Los pilares del sistema estructural son parte de la composición y confieren medida y orden a las ventanas.



Desde el nivel comercial hacia arriba, el intercolumnio de los pilares es dividido en tres partes iguales, así que cada torre, por cada nivel - desde el primero hacia el octavo -, presenta una serie de nueve ventanas de igual medida y separadas por columnas no estructurales. Estas últimas no soportan ningún tipo de cargas. De hecho, para denunciar esta diferencia, el entramado del ladrillo no es continuo como en los pilares, más bien se interrumpe por cada cambio de nivel.

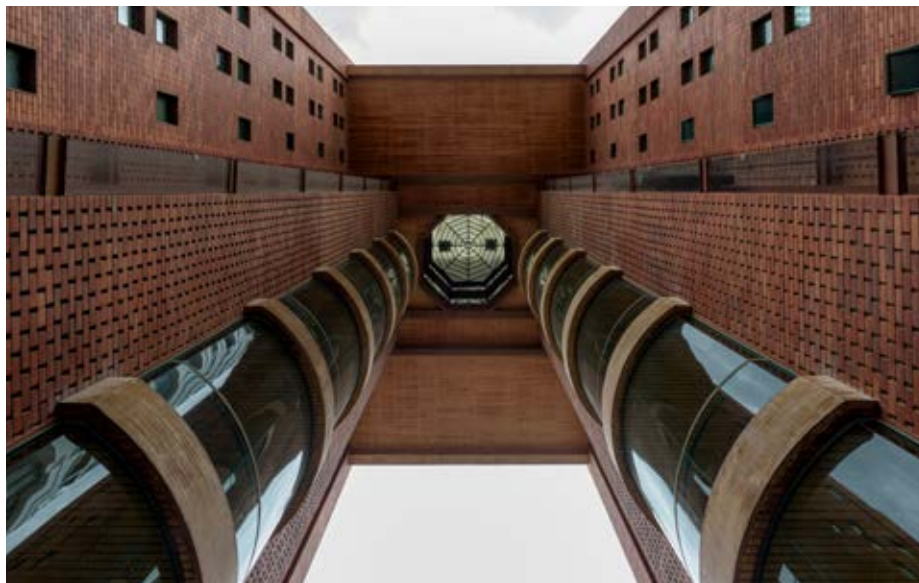
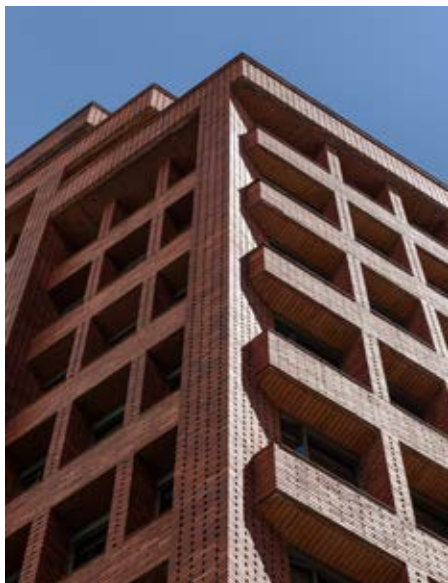
El cierre de la fachada está retranqueado respecto al sistema estructural y también las ventanas se ubican al límite interior de las columnas. Se determinan así tres niveles reconocibles: las ventanas como nivel más interno, las columnas y los cierres horizontales, y los pilares, recubiertos de ladrillo, que sobresalen y se reúnen en los últimos pisos a través de los parapetos de las terrazas que definen la cornisa de cierre superior. La fachada responde a una lógica vertical, repetitiva y rigurosa, que solo acepta una excepción en la parte de unión de las torres, donde las nueve ventanas corridas evidencian la ausencia del sistema estructural vertical.

Los pilares y las columnas tienen una profundidad de un metro y de sesenta centímetros respectivamente y las ventanas se colocan en el hilo interior, esto no responde solamente a una lógica compositiva, más bien ambiental. Por el hecho que la incisión del sol en estas latitudes es muy fuerte, el arquitecto ha buscado una forma a través de

la cual los rayos solares entren de manera no directa en los espacios interiores y garanticen el correcto aporte de luz natural, sin determinar problemas de exceso de iluminación o sobrecalentamiento.

Parece importante considerar este aspecto, ya que, justo a partir de los años 80 se evidencia en Quito, sobre todo por lo que tiene que ver con los edificios comerciales y de oficina, el uso masivo de envolventes de vidrio. Esta tendencia, como ya se explicó al principio del artículo, confirma la inquietud expresada por parte de Fausto Banderas sobre la afirmación en la capital de una arquitectura que se acopla a las "modas" internacionales de manera a-crítica, sin tener en consideración lo que él define materiales de la arquitectura, como el clima, la luz, el paisaje y la topografía.

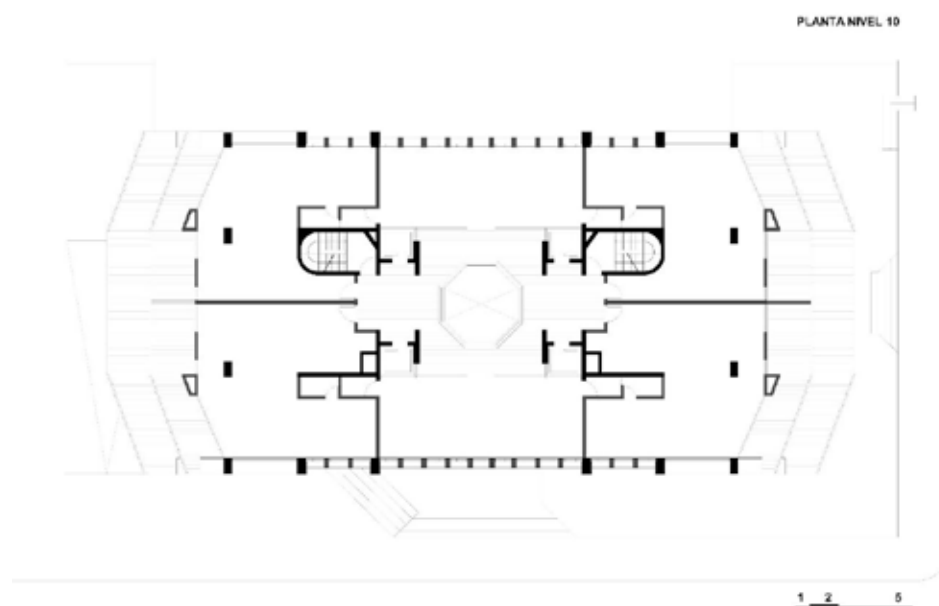
Similar y distinta es la organización de las fachadas transversales este y oeste. Se confirma la lógica compositiva de las longitudinales, pero con algunas variaciones determinadas en primer lugar por la ausencia del sistema estructural en primera línea. Como ya se explicó, a partir del primer nivel de las oficinas la planta se amplía a través de un volado de forma trapezoidal que llega hasta 2,5 metros de distancia de los pilares. De esta forma, y según los principios tradicionales del



moderno, la fachada se libera compositivamente de la estructura, pero a pesar de esto mantiene una rigurosidad que, otra vez, se podría definir rossiana.

Los pilares en este caso constituyen el borde externo desde el cual se desprenden los volados. En los últimos niveles y en la terraza el frente se retranquea y se alinea otra vez con el sistema estructural que, de toda forma, no se evidencia en la composición de la fachada. Interesante es la solución de esquina donde se aprecia la transición y el cambio de lógica de las dos fachadas.

Si en el frente transversal la fachada sobresale desde el pilar, en el longitudinal está incluida y retranqueada, pero justo la mirada desde la esquina permite comprender que mantienen una continuidad, evidenciada por el tramo de losa que sobresale recto desde el pilar, justo antes de cambiar de dirección. Aquí también Banderas, con su hacer equilibrado, evidencia el estudio profundo de la historia de la arquitectura que seguramente ha aprendido gracias a su Gran Tour. Como no pensar en las soluciones de esquina en la arquitectura clásica del templo griego o a las que Bramante y Palladio experimentan entre reglas y excepciones en el claustro de Santa María della Pace o en el porticado de Palazzo Chiericati.



Por último, merecen atención los frentes internos los que corresponden al vacío central. Aquí está clara una diferente relación entre interior y exterior en comparación con el perímetro. Estas dos fachadas podrían ser comparadas a las de una torre medieval. A parte de los elementos en vidrio que sobresalen, dominan la materialidad y la masa construida.

El vidrio que acoge los elevadores resulta casi imperceptible y las ventanas cuadradas puntean rítmicamente las alas laterales de los elementos semicirculares. La tejedura del ladrillo se trabaja de forma diferente. Los entramados varían cuando denuncian la presencia del sistema estructural.



El techo del arco, además de caracterizarse por un hueco de forma octogonal que confiere una mirada hacia el interior a los dos niveles más alto y a la terraza, está recubierto en madera laminada, detalle importante que remite a otra referencia moderna, un modernismo radicado al lugar que puede ser como el desarrollado por Alvar Aalto en Finlandia.

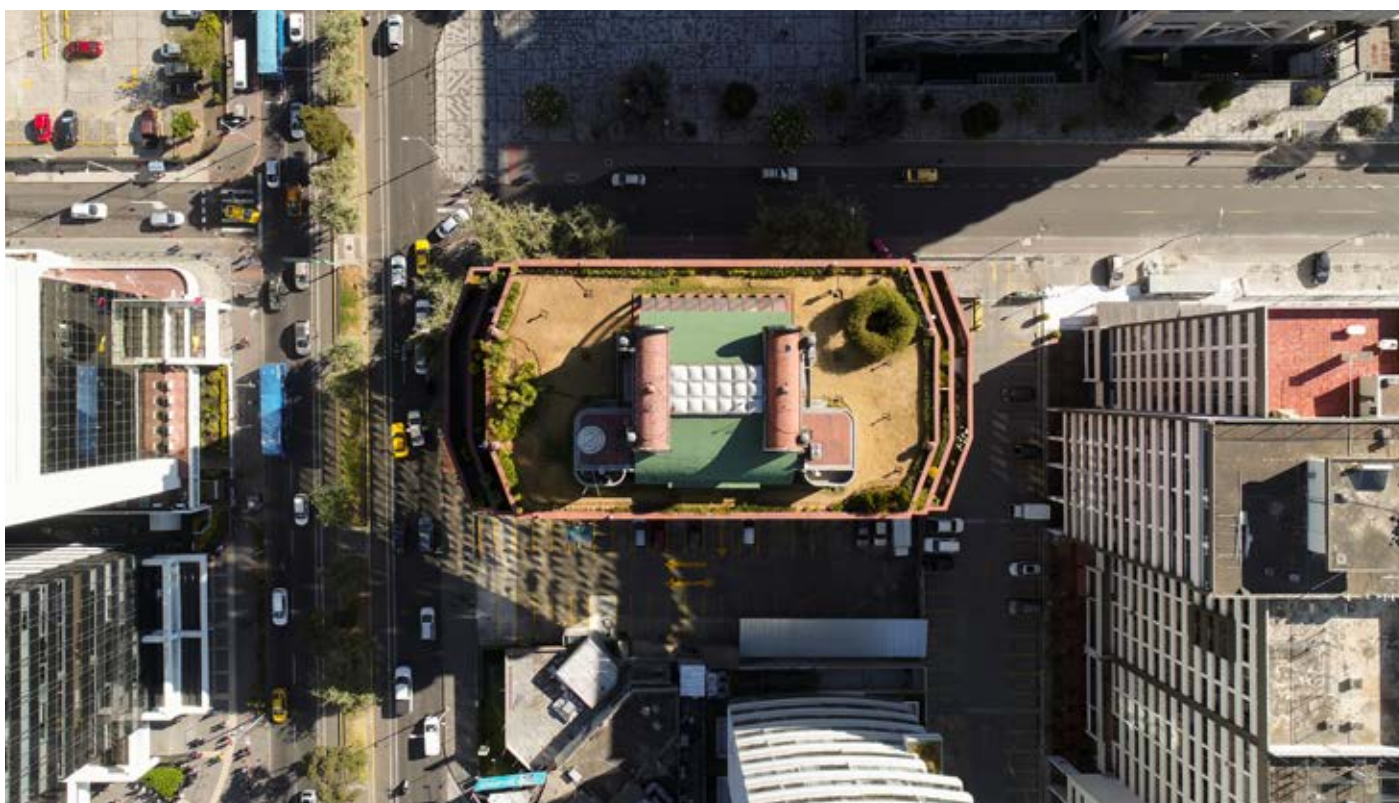
El uso de la madera se profundizará sucesivamente, por el momento cabe recalcar que todos los techos interiores y exteriores están recubiertos en madera laminada.

Relación con el cielo - remate.

El remate de Puerta del Sol se compone de los últimos dos niveles y de la terraza. Es decir, los elementos que unen las dos torres. En primer lugar, es importante notar como el remate del edificio no se define simplemente por la terraza, sino que se determina una variación planimétrica y de fachada que involucra los últimos niveles.

Esta consiste en uno escalonamiento que corresponde a una reducción de la porción cerrada a favor de cuatro terrazas cubiertas, dos hacia el este y dos hacia el oeste. El edificio, por su estructura y por la rigurosidad compositiva de las fachadas, habría podido culminarse sin ninguna variación, pero esta decisión subraya la relación con los fundamentos de la historia de la arquitectura y el conocimiento de cómo el tema del remate se ha modificado a lo largo del tiempo, sobre todo desde el momento en el cual aparecen los edificios en altura y desde que Le Corbusier introduce el tema de la terraza jardín.

Imposible no encontrar una relación con la terraza de la Unité de Habitación de Marsella donde el techo, además de devolver lo que el edificio ha quitado a la tierra, es reconocible por la presencia de una serie de objetos escultóricos: el gimnasio, la guardería y los sistemas de aireación, entre otros.

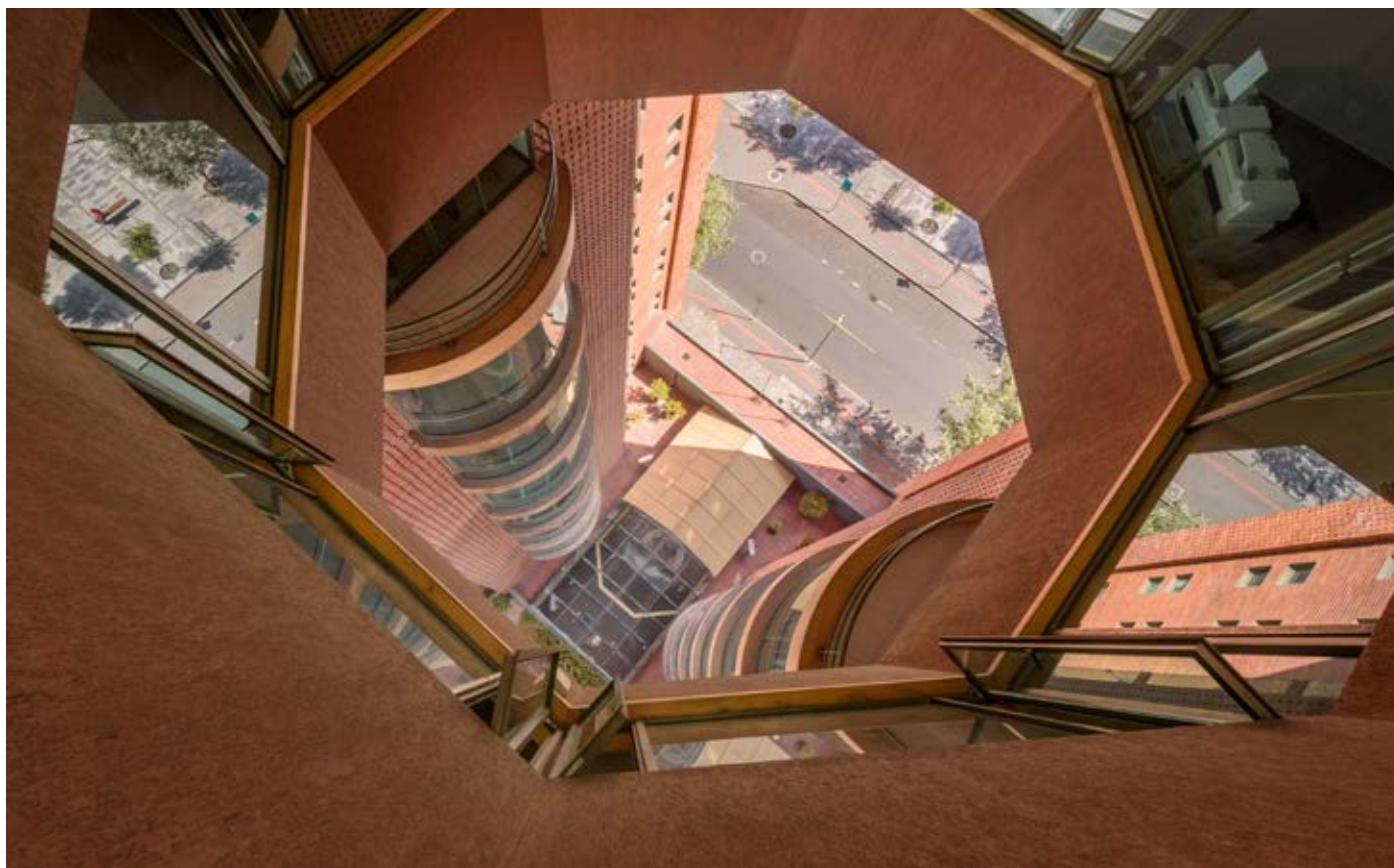


Estas presencias casi surrealistas son una "celebración del mito mediterráneo de Le Corbusier. Cuando el sol inunda las nudas formas en hormigón y se refleja en la piscina, cuando debajo de los árboles late el viento y la bahía brilla en la distancia, el sueño lecorbusieriano de una vida sana te afecta de manera inexorable (...) esta pequeña acrópolis de silenciosos objetos resonantes en la luz parece haber sido creada para celebrar un saludable equilibrio entre cuerpo y mente" (Curtis, 1997). Seguramente en Puerta del Sol no es posible encontrar una relación directa con el mito mediterráneo o con el clasicismo griego, pero sí con los elementos del contexto.

En la terraza, la rigurosidad compositiva de los niveles inferiores se libera dando paso a elementos cilíndricos y arcos parabólicos, que sin querer competir con los *object trouvés* de la Unité, parecen buscar un equilibrio y un diálogo entre el hombre y la naturaleza.

En específico con las potentes presencias de los volcanes, el cercano Pichincha y el más lejano Cotopaxi, que cuando se revelan en todas sus grandeur permiten al hombre experimentar lo que los románticos llamaban lo sublime.

Es interesante evidenciar que en este nivel las cubiertas, ya sean las de los vanos de los elevadores como la de la sala comunal, son bóvedas. En la terraza, el ángulo recto y el ladrillo desaparecen, dando la sensación de que este lugar quiere llevar a otra dimensión a sus visitantes. Estas formas más suaves sugieren también la exploración de relaciones lumínicas diferentes ya sea para el espacio exterior como para la sala colectiva ubicada a este nivel.



Al respecto hay un detalle interesante que merece la pena resaltar. En la parte central del suelo de la sala colectiva existe un tragaluz de forma octogonal, realizado en bloque translúcido, que permite el paso de la luz proveniente desde la cubierta de cristal. En el centro del octágono el arquitecto elige dejar una pieza de vidrio transparente, un punto de observación privilegiado y una conexión directa entre tierra y cielo que determina efectos lumínicos cambiantes en relación a las distintas condiciones que se pueden averiguar a lo largo del día y del año.

Frente a este detalle viene a la cabeza una instalación de arte urbana, realizada por el artista francés Daniel Buren en la plaza de Celestins en la ciudad de Lyon, contemporánea a esta arquitectura. La recalificación de la plaza, por manos de los paisajistas franceses Michel Desvigne y Christine Dalnoky, incluye la realización de un aparcamiento subterráneo en el cual Buren está involucrado. El artista francés propone poner en el centro de la plaza un periscopio que permite observar hacia el subsuelo.

La mirada cae justo al centro de la rampa helicoidal, donde Buren coloca un espejo rotante que refleja los arcos de fachada de esta arquitectura subterránea y la pone metafóricamente en movimiento. La instalación se llama Sens dessus dessous, literalmente Patas para arriba. La misma sensación de inversión se obtiene mirando en el hueco de Puerta del Sol: la secuencia de los elementos semicirculares y el techo en vidrio del mezanine dejan una sensación de ambigüedad sobre el hecho de estar mirando hacia el suelo o hacia el cielo.

LA DICOTOMÍA Y EL ENCUENTRO ENTRE MATERIALES.

Parece posible definir a Fausto Banderas como un arquitecto constructor, una de aquellas figuras hoy en día siempre más rara, que entiende la arquitectura como una técnica artesanal donde, como afirma Frampton (1995), se realiza la interacción recíproca y siempre en evolución de tres elementos convergentes: el topos -sitio-, el typos -tipo- y el tectónico – entendido por Frampton como el arte de construir.

“Y aun si el tectónico no favorece de necesidad ningún estilo en particular, él sirve, junto al sitio y al tipo, a contrabalancear la tendencia actual de la arquitectura que quiere derivar su legitimidad a partir de algunos discursos diferentes, externos” (Frampton, 1995). Es el arte de construir, que conlleva un profundo conocimiento de los materiales, de sus propiedades, de la manera en la cual utilizarlos y de la definición de los detalles, que justamente permite a Fausto Banderas mantenerse firme en su actividad y reconocer hoy en día una trayectoria coherente, que nunca ha buscado legitimidad en discursos diferentes, sino que siempre lo ha hecho adentro de la disciplina.

Así que mirando a Puerta del Sol más allá de su definición espacial-compositiva y entrando en los aspectos matéricos de su construcción, es posible profundizar esta arte del construir que caracteriza no solo este edificio sino toda la producción de Fausto Banderas.

A partir del momento en el cual el arquitecto regresa a Ecuador y empieza su actividad profesional en el país, tiene que enfrentarse con un dilema al cual intenta dar una respuesta coherente. Como ya se dijo, la formación profesional con Dieste lo llevó a trabajar con el ladrillo como principal material de construcción que responde a cuestiones estructurales y a cuestiones económicas a la vez.

Por otro lado, la experiencia en Francia, al centro CSTB, le permite enfrentar el tema de estructuras en hormigón y de la prefabricación. Esto fue algo significativo ya que, en Quito, la normativa vigente en relación a cuestiones sísmo resistentes obliga el uso del hormigón armado para las estructuras de las edificaciones.

Fausto considera que el ladrillo, dada sus propiedades estructurales, su durabilidad frente a las intemperies y su economicidad productiva en Ecuador como en Uruguay, sería el material perfecto a utilizar ya sea en las estructuras a través de la variante armada que el maneja a la perfección, como para todas las otras partes de la edificación.

Pero tampoco puede ponerse en contra de la normativa nacional así que a partir de esta dicotomía entre tradición e innovación busca en su práctica profesional un punto de equilibrio coherente a través de un dialogo entre materiales.

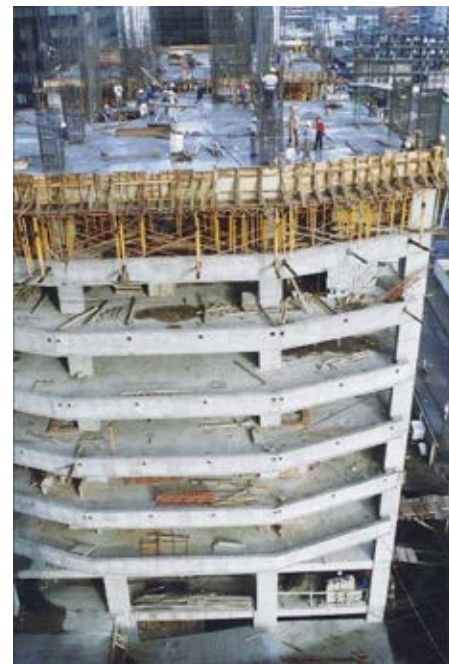
Esencialmente tres son los materiales que se encuentran en el edificio de Puerta del Sol y que Banderas utiliza en su forma más sincera y funcional. El hormigón, como se dijo, indispensable para la realización de las estructuras, el ladrillo que procede de la tradición constructiva y que se utiliza no solo como elemento de recubrimiento formal, sino por su capacidades frente a los agentes atmosféricos presentes en las latitudes quiteñas y, por último la madera, un material que siempre por cuestiones climáticas no es de fácil aplicación en Quito, pero el arquitecto lo sabe manejar y utilizar como elemento de humanización tanto en los espacios interiores como exteriores.

El desafío estructural – una “obra gótica” en hormigón.

Fausto Banderas, hablando de la realización de Puerta del Sol, describe la obra como un desafío de otros tiempos por dos razones. La primera por las condiciones del sitio, y la segunda viene dada por las limitaciones tecnológicas presentes en el país frente a las obligaciones normativas.

Entre 1994 y 1995, años en los cuales se construyó el edificio, la empresa eléctrica de Quito no tenía la posibilidad de proporcionar energía para la construcción, así que no había como poder utilizar una grúa. La necesidad de dicha grúa eléctrica procedía del hecho de que, en el área, debido al proyecto anterior que se había abandonado, ya se había realizado una excavación del predio de 14 metros de profundidad, la cual llegaba hasta los bordes de las aceras y no había el espacio físico suficiente para instalar un tanque de gasolina y un elevador.

Frente a estas dificultades Banderas responde a través de la experiencia en la construcción y materializa lo que él mismo define como una “obra gótica” en época contemporánea.



Para poner los elevadores de los materiales realiza una torre de andamios de madera de eucalipto de más de 14 metros de altura que le permitió llegar hasta el nivel de la calle. “Fue una epopeya, parecía la construcción de una catedral gótica” (Banderas, 2021).

Tampoco pudo contar con la realización de los subsuelos a través de la técnica de muros anclados, pues la excavación ya estaba realizada y, en lugar de ir de arriba abajo excavando y anclando paulatinamente los muros (Soil nailing) de los cuatros subsuelo de estacionamiento vehicular, tuvo que hacerlo al revés, de abajo hacia arriba. Esto determinó otra dificultad frente a las características del terreno.

La zona de construcción de Puerta del Sol coincide con un ámbito de la ciudad, el del parque de la Carolina, que antiguamente era la laguna de Iñaquito y el terreno es sedimentario, y consecuentemente no apto para recibir cimentaciones superficiales. Así que la única forma para poder realizar unas cimentaciones seguras era la realización de pilotes en profundidad hasta encontrar un terreno firme (pilotes columna).

Las disponibilidades técnicas y económicas del momento no permitían utilizar pilotes de hincapié, así que se tuvo que recurrir a cilindros de hormigón con encofrados recuperables de un metro de longitud. Se utilizó la técnica denominada Franki. En la base del encofrado de acero se realiza un tapón de hormigón por una altura equivalente a tres veces el diámetro del mismo encofrado y se golpea con un martinete. Una vez seco, por acción del martinete sobre el mismo tapón, el tubo es insertado en el terreno sin exportación de material hasta que no se encuentra el terreno resistente. Finalizada esta operación se ejecuta en primera instancia el bulbo de base y sucesivamente se sigue con la realización del pilote. Siendo el encofrado de una medida inferior a la profundidad, era necesario recuperarlo. Por esta razón, las coladas de hormigón se realizaron por partes y el encofrado se extraía a medida que el material bajaba.

Aunque Banderas se ha formado a través del uso del ladrillo, como el mismo afirma, nunca lo ha utilizado en su práctica profesional desde el punto de vista estructural, ya que en Ecuador no está permitido, y ha optado siempre por el uso del hormigón. A pesar de que en sus arquitecturas el hormigón en la mayoría de las veces no se expresa formalmente, él considera que ha sido uno de los materiales fundamentales sobre todo para la realización de las estructuras. Es cuando la arquitectura misma lo pide, en su relación entre forma y función que permite al hormigón expresarse libremente, como en el caso del edificio de Investigación Latinreco realizado para Nestlé en 1981, que hoy es parte del Hospital del Valle en Cumbayá.

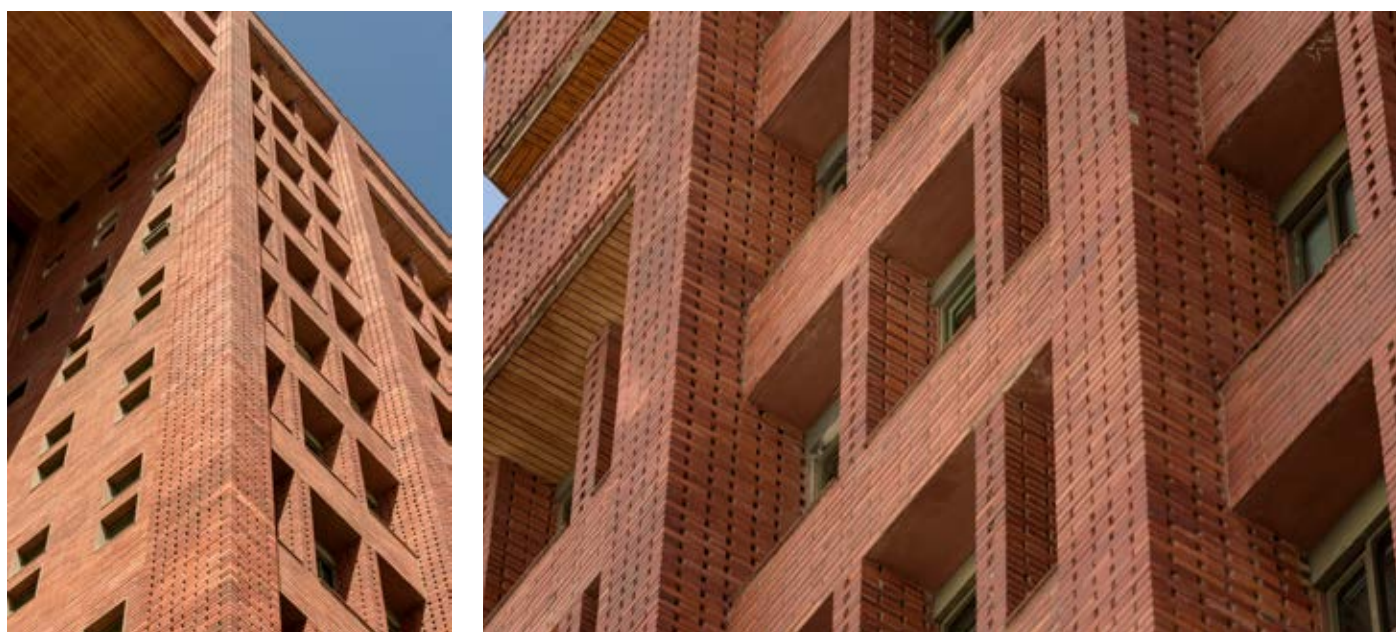
En la nave central, que originariamente hospedaba la producción de los lácteos, actualmente se ubican los quirófanos. Justo la cubierta de esta parte del edificio, una losa plegada que tiene una luz libre de 30 metros, fue dejada en hormigón visto.

En este caso la necesidad de hacer entrar luz natural en el interior del espacio de trabajo determina una separación entre el involucro y el techo, así que la losa de hormigón adquiere autonomía y parece flotar arriba del volumen de ladrillo. En este

caso, en relación a una arquitectura de tipo industrial, es evidente como Banderas traslada lo que aprendió de Dieste sobre la cerámica armada hacia una forma de construir diferente. Referencia directa para la realización de la cubierta de Laterinco ha sido el mercado que Dieste realiza en Porto Alegre en Brasil, al cual Banderas colaboró directamente. Allí se realizaron bóvedas en cerámica plegada de 60 metros de luz libre con un espesor de 25 cm y entre las diferentes ondas de las bóvedas se ubicaban las entradas de luz cenital.

A partir de la epopeya del sistema de cimentaciones, desde un punto de vista estructural, el edificio de Puerta del Sol se desarrolla de manera sencilla y funcional. A los cuatros núcleos principales de la estructura se le añade un sistema de pórticos en hormigón – columna y viga – entre los cuales están las losas alivianadas. Este sistema define todos los niveles hasta llegar a la parte de unión entre las dos torres que se resuelve con vigas en hormigón de mayor canto. Para el techo jardín, independientemente del hecho que ya en los años 90 se consta con un sistema de impermeabilización, Banderas pone mucha atención en la calidad del hormigón con el cual realiza una losa de este tipo.

El rol del ladrillo – memoria y tradición arquitectónica.



“El ladrillo cumple con exigencias sensoriales por su textura, psicológicas por su color incorporado y económicas por su accesibilidad y facilidad de mantenimiento. Tiene un buen comportamiento térmico, acústico y, estructuralmente, el módulo de elasticidad tan bajo le permite actuar de forma sismo resistente” (Banderas, 2021).

A través de las palabras de Banderas se podría definir el ladrillo como un material noble y evocativo a la vez. Noble, porque haciendo un paralelismo con los metales, es resistente a los agentes externos, y evocativo, porque como el arquitecto afirma, remite a una tradición constructiva que pone de manifiesto las obras de la antigüedad y llega a las manos del constructor contemporáneo, dueño de un conocimiento que reside en su memoria.

Es evidente que Banderas entiende al arquitecto como un artesano que posee en sus manos y en su mente el arte de construir. Un construir que en relación al ladrillo pone en evidencia dos temas relacionados entre sí y presentes en la obra del arquitecto. El primero tiene que ver con la *commessúra*, término en latín referente a las tejeduras de los ladrillos. El segundo se refiere al *disponere*, que significa poner un orden y de forma conveniente.

Banderas, en Puerta del Sol, así como en la mayoría de sus arquitecturas, teje y dispone el ladrillo. Como ya se aclaró, él no tiene la posibilidad de utilizar el ladrillo de manera estructural, pero lo aplica en sus construcciones ya sea como recubrimiento, que como paredes no portantes. Una mirada superficial podría tachar de formalismo el hecho de recubrir las fachadas, pero esto, como siempre en el trabajo de Banderas, tiene una lógica económica y funcional.

Uno de los puntos firmes de su trabajo consiste en realizar una arquitectura que sea apta al medio, a la sociedad y a la tecnología y, el ladrillo, responde a todas estas cuestiones para la ciudad de Quito.

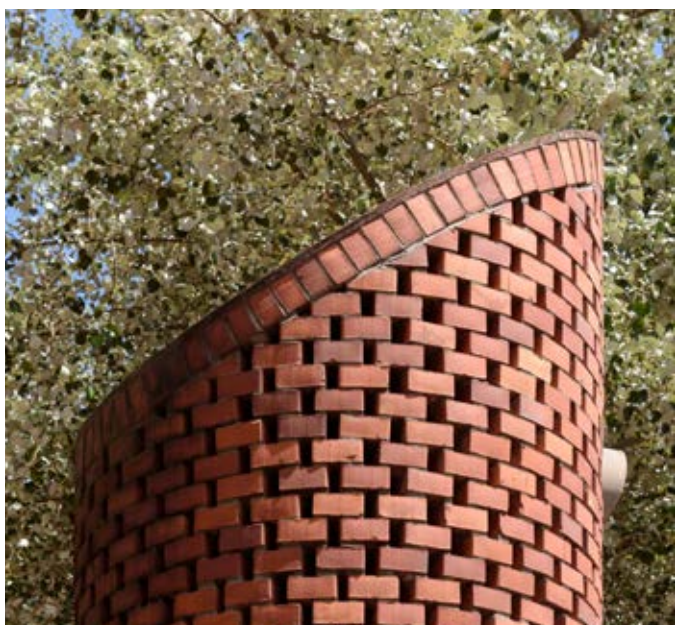


Las peculiares condiciones ambientales, sociales y económicas de la capital ecuatoriana piden actuar con un material que sea resistente a los cambios repentino de las temperaturas, que no solicite demasiadas obras de mantenimiento y que no sea excesivamente costoso. Así que es suficiente mirar la conservación de las arquitecturas de Banderas, sobre todo las más antiguas, para comprender que no hay ningún capricho formal en su actitud, más bien la voluntad de responder a un mandado ético que está en la base de la profesión del arquitecto.

En Puerta del Sol se reconocen diferentes maneras de tejer y disponer el ladrillo. La primera es la que demarcan los elementos estructurales verticales. En este caso se procede forrando los pilares con un ladrillo calado, dispuesto por franjas alternadas que ordenan los huecos de manera uniforme y repetida.

La elección de tejer de tal manera el ladrillo es para hacer comprender que el material no es estructural, sino que es un simple revestimiento. Esta tejedura no tiene ninguna interrupción desde el suelo hasta los últimos niveles y evidencia un "ordine gigante" miguelangelesco que otorga al edificio una medida monumental.

En los últimos tres niveles, los que corresponden al remate, también se utiliza este tipo de trama. Se define así una especie de arquitrabe a varios niveles que reúne horizontalmente todos los elementos verticales. No solo los pilares, sino también los muros de carga que sujetan los elevadores que tienen el mismo tratamiento de recubrimiento a tejedura calada. Mirando la fachada interna al arco, desde uno de los desembarques de los elevadores, es posible reconocer la siguiente rítmica del material: vidrio - ladrillo calado - ladrillo lleno - ladrillo calado.



La segunda es la que define los elementos de división de las ventanas. En este caso no se trata de un sistema de revestimiento, sino de paredes en mampostería. Aquí también se utiliza un ladrillo calado, pero, a diferencia de la continuidad otorgada a los pilares, esta tejedura no es continua, sino que ocupa solo la medida de los vanos acristalados.

Estos elementos, esbeltos pero profundos, funcionan como bries soleil y, por la rítmica y la materialidad, remarcan la voluntad de verticalidad expresada por el sistema estructural. Por esta razón se utiliza la misma disposición.

La tercera tipología de tejedura es la que tiene que ver con las otras paredes de cierre entre interior y exterior. Es decir, las porciones por debajo de las ventanas en el perímetro y las paredes que conectan los vanos de los elevadores con los pilares adentro del arco. En este caso se utiliza el ladrillo, ya sea como forro o como mampostería.

Hay una cuarta y última manera de tejer el ladrillo que corresponde a un elemento singular presente en la calle Unión Nacional de Periodistas. Justo antes de llegar a la rampa que baja al subsuelo se encuentra un pequeño tótem en ladrillo que corresponde al sistema de extracción de humos del cuarto de máquinas.

Aquí es interesante ver cómo un elemento puramente infraestructural, que normalmente se habría intentado ocultar, en este caso se ennoblece y se considera de igual importancia al mismo edificio. Este detalle recuerda a lo realizado en el ya citado Centre Pompidou de París.

En la plaza del Beaubourg aparecen varios elementos totémicos que acuerdan los periscopios de un submarino y que sirven como sistema de aireación o de iluminación de las partes subterráneas. Obviamente la materialidad utilizada en Puerta del Sol es diferente. En este caso el ladrillo no está posicionado en el sentido de la longitud, sino más bien de cabeza. El uso de la menor superficie permite construir una forma circular con más facilidad a través de pequeños cambios de orientación. Aquí también es posible notar que en la parte inferior del cilindro el ladrillo es un forro, mientras que en la parte superior, donde los espacios entre los elementos cerámicos se vacían, es utilizado como pared.

Está claro que hablar de ladrillo en la obra de Fausto Banderas abre un capítulo que podría ser muy extenso, que va más allá del uso del material en la obra específica que se está estudiando o del trabajo del arquitecto en general y que es parte de aquella trayectoria milenaria que va desde los albores de la construcción hasta la actualidad. Aún si de forma sintética, parece importante hacer una incursión en la historia de la arquitectura moderna y contemporánea para evidenciar recorridos cruzados entre Europa, Oriente y Nuevo Mundo que han tenido un rol fundamental en el uso del ladrillo en Sudamérica.

Como bien es sabido, el ladrillo, junto a la madera y a la piedra es uno de los materiales de construcción más antiguo y más utilizado hasta que, a partir de la segunda revolución industrial en Europa, aparecen y se difunden los nuevos materiales de construcción. Materiales de los cuales la arquitectura moderna se apropia a inicio de siglo XX a través de su máximo exponente, Le Corbusier. A pesar de eso, una de las obras más reconocidas del aún Charles Edouard Jenneret es Villa Schwob del 1916. En esta casa, el futuro maestro moderno, siempre más interesado en el uso del hormigón armado, sigue llevando en adelante experimentaciones sobre la combinación entre la novedad del hormigón y la "clase que había aprendido desde la tradición" (Curtis, 1997) expresada a través del uso del ladrillo.

Material que Corbusier nunca deniega en su obra profesional y que el mismo, hablando de Casa Shahibas en Ahmedabad (India), define un material noble, fundamental y amigo del hombre (Le Corbusier, 1957).

En esta vivienda, de 1951, es muy interesante ver el uso que hace del ladrillo y cómo recupera también algunas formas constructivas tradicionales, entre otras la bóveda catalana, la misma a partir de la cual Dieste desarrolla la bóveda gaussiana a través de la armadura de los bloques.

Los factores climáticos, económicos y culturales de un país como India obligan a Le Corbusier a poner en discusión muchas convicciones adquiridas y reconsiderar cuestiones constructivas fundamentales. Las mismas que poco después aplica, esta vez en Europa, a otra vivienda: la Maison Jaoul, donde al parecer el uso del ladrillo está estrictamente relacionado a un bajo presupuesto, pero también se puede pensar que hay una voluntad de experimentación en otro clima diferente al de la India. Algunos documentos dicen que el proyecto de esta casa se remonta a los años 30. Cabe recalcar que Le Corbusier a partir del 1929 realiza varios viajes en Suramérica, donde las condiciones climáticas y económicas pueden ser consideradas muy similares a las hindúes y donde el uso del ladrillo era muy difuso en la construcción.

Parece, entonces, que el tiempo y los viajes permitan a Le Corbusier realizar una doble operación: por un lado, hay una superposición de experiencias en el tiempo, y, por otro lado, un proceso de síntesis-crítica de lo asimilado en estos recorridos entre este y oeste que lleva a la que Jean-Pierre Giordani (1987) define como Composición Atmosférica.

Además de los viajes, hay otros cruces entres mundos distintos que se realizan en la oficina de Le Corbusier justo entre los años 40 y 50. En Rue de Sevres convergen jóvenes arquitectos procedentes de distintas partes del mundo y que sucesivamente marcarán de forma indeleble la manera de hacer arquitectura en sus propios países.

Se trata de figuras como las de los colombianos Rogelio Salmona y German Sámpser, del hindú Balkrishna Vithaldas Doshi y también de los uruguayos Justino Serralta y Carlos Clémot. Como anteriormente se señala, es justo en estos años que Le Corbusier retoma sus investigaciones sobre la arquitectura vernácula en climas cálidos, donde el ladrillo y el hormigón bruto constituyan materiales aptos al contexto climático y a las condiciones de trabajo en países de bajos recursos.

Aunque si las obras tardías de Le Corbusier fueron tachadas de ser campesinas, solo estaban evidenciando un cambio de enfoque sobre la relación entre hombre y naturaleza. Una relación diferente que el maestro solo puede haber apreciado en sus viajes en Suramérica e India, donde el mito de la máquina y de la industrialización de masa aparecían muy lejanas y la

naturaleza juega un rol dominante. Es adentro de este contexto en evolución que Salmona, Sámper y los demás, trabajan en la oficina y llegado el momento oportuno regresan a sus países de origen.

Es evidente como la obra de los jóvenes discípulos pone en valor la clase recibida en París. El uso del ladrillo que ellos elaboran en Suramérica va mucho más allá de la etiqueta regionalista porque la de ellos es una arquitectura que ha sido reconocida como “vital, importante y de valor por su dimensión universal, por su permanencia y sus raíces en el pasado, más que por su presunto carácter regional” (Tellez, 1991).

Para cerrar el círculo, se puede considerar el hecho que Fausto Banderas entra en contacto directo con algunos de estos arquitectos que habían, de primera mano, trabajado con Le Corbusier. Sobre todo, con Serralta y Sámper. Además, tiene como maestro un personaje del calibre de Dieste.

Influencias distintas que le permiten atar el uso del material, más que a la historia, a la memoria ya que como él afirma “memoria quiere decir echar manos a lo que tenemos atrás en términos de métodos constructivo e incorporar de manera razonable la tecnología con el fin de dar al material su verdadero valor” (Banderas, 2021).

Así que se podría decir que estos recorridos de ida y vuelta entre Europa, India y Suramérica pasando por la oficina de Le Corbusier denotan una lección importante que vierte sobre la búsqueda de una universalidad de la arquitectura alcanzable confiando al material su verdadero valor.

La madera como elemento de humanización.

Para cerrar este recorrido sobre el uso del material, es importante destacar la presencia de la madera en Puerta del Sol. Está utilizada de manera discreta, y como el mismo arquitecto dice, confiere humanidad a la arquitectura, sobre todo a un edificio monumental como lo es la obra objeto de este estudio.

Es interesante notar que externamente la madera se aplica en aquellas porciones de edificio que se observan desde abajo hacia arriba como el techo del arco, los voladizos y los cierres de las ventanas, partes que probablemente otro arquitecto no habría considerado. A través de este material se subrayan los elementos horizontales que determinan una conexión entre interior y exterior. De hecho, la madera cruza los paramentos y se revela también en el interior. Pero hay una parte en este edificio donde toma un rol protagónico, la terraza.



El espacio colectivo de esta se encuentra cubierto por un sistema abovedado compuesto por dos series de arcos parabólicos en madera laminada que se despliegan a partir de un tragaluz central. Los arcos llegan directamente al suelo y determinan un porticado de transición entre interior y exterior. Entre los arcos y la pared de entrada hay un sistema de brises soleil horizontales, siempre en madera, que rebaja el techo y genera un espacio convival al reparo de los fuertes rayos solares.

En el cuidado del detalle y en la métrica del uso del material se evidencia la capacidad artístico-constructiva de Fausto Banderas. Es importante saber que las variaciones térmicas diarias en Quito obligan a un cuidado especial en el uso de la madera, la cual hay que saber tratar correctamente.

Banderas afirma haber entrado en contacto con la madera en Escandinavia, durante unos de sus viajes, y sin duda habrá visitado la obra de Alvar Aalto. Se podría también afirmar que comparte algunos aspectos de la poética del arquitecto finlandés, probablemente por tener que enfrentar cuestiones ambientales extremas, aun si a latitudes opuestas.

Alvar Aalto constituye un caso aislado en el panorama europeo de la primera mitad del siglo XX, percibe los ideales racionalistas, pero siempre quedará atado a sus raíces nórdicas, allí "la industrialización tuvo un efecto menos drástico; la madera era abundante; y el vernáculo rural representaba un continuo punto de referencia" (Curtis, 1997).

Los techos en madera que Banderas aplica son ampliamente utilizados por parte de Aalto, así como también es posible reconocer la actitud de los dos en tejer los materiales, la madera y el ladrillo. Los arcos parabólicos proceden de un proceso de innovación de la madera curvada por capas superpuesta que utilizaba Aalto y que, en su evolución a través de procesos industriales, lleva hasta los productos laminados de hoy en día. La madera confiere a la terraza un carácter doméstico, acogedor, y la transforma en un pequeño oasis de descanso desde el trabajo y desde el ruido urbano de la ciudad Quito. Un espacio donde el hombre puede "mirar el cielo y conversar con las estrellas" (Banderas, 2021).

Conclusiones. Puerta del Sol, un diálogo entre materiales.

El estudio de Puerta del Sol ha permitido realizar un pequeño viaje en la obra y en el pensamiento de un arquitecto, que como se dijo al principio de este artículo, es un artesano de la construcción.

“La arquitectura tiene que relacionarse con el arte ya que este es una compresión de alivio que el ser humano necesita para seguir viviendo enfrentando a la vida y a la muerte todos los días” (Hermanos Banderas Vela, 1995).

En el caso de Fausto Banderas se podría decir que se trata del arte del construir. Un arte que tiene que ver con la materia y sus medidas. En el texto, mientras se han profundizado los materiales propios del edificio, no se ha podido hacer referencias a otros que son parte inseparables del proceso ideático y constructivo y que, sin los cuales, no sería posible conmensurar el artefacto arquitectónico. Se trata de la luz, del clima y del paisaje entre otros. Es a través de estos que se miden las relaciones, que se eligen las proporciones, que se opta por un material de construcción o por otro. Es gracias a la capacidad de orquestar sabiamente los materiales que se determina un diálogo y por ende una arquitectura que sabe contestar al lugar. Para que este diálogo sea efectivo no hay que olvidar el espíritu de la materia. Cada material no solo tiene un cuerpo, sino que también tiene memoria. Una memoria que se transmite por mano de quien hace uso de la materia y, como es evidente en la obra de Banderas, hay mucha memoria entre sus manos.

La memoria no conserva una copia de la realidad sino más bien una interpretación que cada uno hace de ella. Bien lo explica Freud en su texto “El malestar en la cultura” (1930) donde hace un paralelismo entre memoria psíquica y ciudad, eligiendo Roma como ejemplo paradigmático.

El padre del psicoanálisis imagina como si “todas las Roma” que se han ido sucediendo a lo largo de la historia estuvieran presentes contemporáneamente, como si nada hubiese sido cancelado o sustituido. Por supuesto eso sería imposible. Así que la memoria funciona un poco como una ciudad, existen procesos dinámicos que permiten transformar lo que hay y generar algo nuevo que está atado a sus orígenes.

No todo se queda, sino que pasa a través de un proceso de síntesis-crítica. Estos procesos también son válidos en el momento en el cual se habla de la arquitectura y de la materia.

Volviendo al trabajo de Banderas, parece evidente que mantiene una relación estricta con sus mentores, pero en ningún momento se podría decir que aplica de forma acrítica lo que ha aprendido. Nunca utiliza el ladrillo haciendo una copia del trabajo de Dieste, pero mantiene la memoria.

Esto vale por todo el bagaje cultural que Fausto recopila en su formación y en su práctica profesional. Él se define hijo de un racionalismo temprano, pero ninguna de sus obras copian una arquitectura procedente de esa época, más bien es posible reconocer una reinterpretación de los principios. “De los maestros de la arquitectura moderna creemos que perduran sus principios (...) en arquitectura las cosas no son trasladables. Lo rescatable y trasladable es la comprensión y la aplicación de esa teoría, de esos principios, de esa doctrina” (Hermanos Banderas Vela, 1995).

La manera en la cual la materia se mide, se teje y se conecta, expresa la memoria que lleva. Una memoria que permite a cada obra arquitectónica pertenecer a una cultura local y universal a la vez y, al mismo tiempo ser única e irrepetible. Esto es lo que se puede concluir sobre la obra de Puerta del Sol.

Bibliografía

- Banderas Vela, F., D. (1995). Hermanos Banderas Vela. En J. Benavides Solis, La arquitectura del siglo XX en Quito (pp. 141-145). Biblioteca de la revista Cultura XVI – Banco Central del Ecuador.
- Benavides Solis, J. (1995). La arquitectura del siglo XX en Quito. Biblioteca de la revista Cultura XVI – Banco Central del Ecuador.
- Bracchi, P. (2021). Entrevista a Fausto Banderas. Material no publicado
- Córdova Montúfar, M. (2005). Quito. Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad. Ediciones Trama.
- Curtis, W. (1997). Modern Architecture Since 1900. Phaidon Press Limited.
- Del Pino, I. (2004). Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980. Ediciones Trama.
- Durán Ballén, S. (2004). Los Pioneros de la Arquitectura Moderna de Quito. En I. Del Pino (Ed.), Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980 (pp.64-67). Ediciones Trama.
- Frampton, K. (1995). Studies in tectonic Culture: The Poetic of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Massachusetts Institute of Technology.
- Freud, S. (2017, I edición 1930), El malestar en la cultura. Akal.
- Giordani, J-P. (1987). Visioni Geografiche. Casabella, 531-532, pp. 18-33.
- Guarderas Luna, R. (2012). Fausto Banderas Vela. Entrevista e investigación. Grupo Arquitectura Moderna en Ecuador. <https://bit.ly/3ynAQjb>
- Junta de Andalucía (2004). Guía de la arquitectura de Quito. An architectural guide. Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Le Corbusier, Maison d'habitation de Mrs. Manorama Sarabhai à Ahmedabad 1955. En W. Boesiger (Ed.) (1995), Le Corbusier, Oeuvre complète, volume 6, 1952-1957, (pp. 114-131). Birkhäuser
- Moreira V., R. (2004). La Arquitectura Moderna de la Década del Sesenta. En I. Del Pino (Ed.), Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980 (pp.74-83). Ediciones Trama.
- Mura, G. (2021). Aldo Rossi: l'architetto e le città. Super mostra al MAXXI di Roma. Artibune. <https://bit.ly/3sZqYe4>
- Oleas Serrano, D. (2011). Casas y arquitectos modernos en Quito, una generación referencial. Universidad San Francisco de Quito – USFQ.
- Peralta, E., Moya Tasquer, R. (2007). Guía Arquitectónica de Quito. Ediciones Trama.
- Peralta, E., Moya Tasquer, R. (1990). Arquitectura contemporánea: 20 Arquitectos del Ecuador. Editorial Fraga.
- Peralta, E. (2018). Fausto Banderas Vela, ícono de la arquitectura en Ecuador. Plataforma Arquitectura. <https://bit.ly/3zFZU68>
- Tellez, G. (1991). Rogelio Salmona: arquitecto Latinoamericano o arquitecto en Latinoamérica? En C. Morales, G. Carbonell (Eds.), Rogelio Salmona, arquitectura y poética del lugar (p 342). Facultad de Arquitectura, Universidad de los Andes: Escala. Trama (1981). Entrevista al arq. Fausto Banderas. Trama, 24-25, pp 108-109.