



Fuente: fotografía de G. Casado (2019)

BRUTALISMO EN QUITO

MATERIALIDAD, EXPRESIVIDAD E IDENTIDAD DENTRO DEL
MOVIMIENTO MODERNO.

Por Xavier Bonilla M, Juan Carlos Villagómez R, Guillermo Casado L.

1. INTRODUCCIÓN

Recientemente se asiste a un inicio de catalogación patrimonial de los edificios de arquitectura moderna en Ecuador, siendo la punta de lanza las iniciativas del Instituto de Patrimonio Metropolitano de Quito, quien ha propuesto una lista de proyectos para el estudio de su futura inclusión en el elenco de edificios modernos protegidos patrimonialmente. Este proceso se encuentra aún en un estado muy temprano, estando marcado por cierta ausencia de herramientas que garanticen la correcta evaluación y valorización de cada proyecto individual. Esta falencia se advierte en la gestión de los centros históricos de Quito y Cuenca, donde existe un aparente exceso de proteccionismo de los edificios de la etapa moderna, a la vez que una desprotección de aquellos que no se encuentran en los cascos antiguos.

Aunque existe una actividad historiográfica sobre lo que ha supuesto el movimiento moderno en Ecuador, los estudios profundos sobre los significados específicos de cada uno de los edificios que aún se mantienen son escasos. Se encuentran análisis generalistas de gran interés, tales como los de Jorge Benavides Solís (1995); Inés del Pino, ed. (2004); María Augusta Hermida, ed. (2009) o Diego Oleas, ed. (2011). El Colegio de Arquitectos de Ecuador ha realizado una valiosa tarea de investigación y divulgación, siendo la muestra permanente “Los Pioneros de la Arquitectura Moderna del siglo XX” su iniciativa más importante. La revista Trama ha contribuido con numerosos artículos y monográficos sobre el movimiento moderno ecuatoriano. Sin embargo, los estudios profundos sobre autores puntuales y su obra no abundan, existiendo tan solo cinco documentos monográficos, que corresponden a Diego Banderas Vela (2003), Gustavo Guayasamin Calero (2007), Sixto Durán Ballén (2014), Diego Ponce Bueno (2014) editados por TRAMA EDICIONES y la obra de Milton Barragán, por el Instituto de Patrimonio Metropolitano de Quito (Orbea, Casado, & Gritti, 2018).

Esta ausencia está siendo mitigada por el desarrollo de una serie de tesis doctorales —algunas aún sin publicar— sobre las figuras de varios arquitectos pertenecientes al movimiento moderno ecuatoriano, tales como el mismo Milton Barragán (ya finalizada), Oswaldo de la Torre y Rafael Vélez Calisto. Existe también un proyecto de investigación sobre Gilberto Gatto Sobral que se lleva a cabo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Quito. Pero, a conocimiento de estos autores, todavía no se desarrollan estudios similares sobre figuras de la relevancia de Ovidio Wappenstein, Jaime Dávalos, Álvaro Malo o René Bravo. La Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca ha realizado valiosos aportes a través de la Maestría de Proyectos Arquitectónicos, recolectando información sobre la Arquitectura Moderna en el Ecuador. En la parte más historiográfica y documental podemos encontrar el Proyecto de investigación “Arquitectura Moderna de Quito, Ecuador, entre 1950-1965. Historia Crítica” desarrollado por Shayarina Monard en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, dentro del cual se está generando un repositorio con planos y fotografías originales de gran valor.

Este impulso historiográfico, el cual debe contener indefectiblemente alcances críticos, es el motor necesario para producir el marco con el que encuadrar y justificar la catalogación patrimonial de las obras, así como establecer el patrimonio intangible de los movimientos y corrientes particulares desarrolladas bajo el paraguas del movimiento moderno. Determinar los cuerpos teóricos, las correspondencias entre los arquitectos y las características (comunes o no) entre las obras, permitirá obtener las herramientas necesarias para generar un estudio integral del movimiento moderno ecuatoriano y, en particular, de sus obras. A este respecto, Josep María Montaner (2007) afirma que sin teoría no hay crítica, y por tanto sin crítica no puede haber valorización patrimonial de la arquitectura.

Este proceso de análisis teórico de la arquitectura del movimiento moderno en Ecuador debe partir de las premisas de la teoría general moderna internacional, pero estudiando de manera particular las interpretaciones personales de los diferentes arquitectos y las casuísticas particulares de cada proyecto, al igual que la relación contextual y geográfica entre los diversos actores y obras.

IMAGEN 1.

Vista de el Jardín superior del Templo de la Patria en Quito, de Milton Barragán.

Fuente: Fotografía de G. Casado (2018).



Dentro del panorama ecuatoriano, podemos encontrar el desarrollo de una de las tendencias más peculiares del movimiento moderno internacional: el brutalismo. Muy poco estudiado y comprendido, tuvo sin embargo un amplio y extenso desarrollo a lo largo y ancho del mundo, a pesar de no haber existido un cuerpo teórico claro que lo defina. Su llegada a Ecuador se produjo una década y media más tarde de la construcción de los primeros referentes, siendo interpretado por algunos arquitectos en obras aisladas y estructurando en otros su filosofía de arquitectura. La mayor concentración de edificios brutalistas se encuentra en la ciudad de Quito (Imagen 1), pudiéndose ubicar escasos ejemplos en Guayaquil y Cuenca, estos últimos a través de obras aisladas de uno o dos arquitectos. (Imagen 2) Sin embargo, la capital ecuatoriana concentra un gran número de referentes rubricados por diferentes arquitectos, pudiéndose considerar un desarrollo brutalista quiteño.

IMAGEN 2.

Vista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca (1973-1976) de Álvaro Malo.

Fuente: Fotografía de G. Casado (2018).



El presente trabajo tiene el objetivo de estudiar el desarrollo del brutalismo en Quito a través del análisis de una serie de obras y de arquitectos emblemáticos que aplicaron este paradigma, mediante una reflexión crítica fundamentada en la caracterización de la tendencia y la comparación de los referentes. Todo ello con la intención de determinar el valor y las implicaciones patrimoniales de la aplicación de la teoría brutalista en los criterios de intervención de estos edificios, aportando una visión alternativa generada a partir de un significado de las obras que pertenece a su parte más intangible.

2. EL PATRIMONIO Y EL MOVIMIENTO MODERNO

Existe una fina línea que separa en la arquitectura aquello patrimonial de aquello contemporáneo, no pudiendo estar marcado este límite simplemente por los procesos administrativos de catalogación, que no siempre están regidos por la agilidad y eficacia deseables. Parece claro que un edificio del siglo XIX de un logrado estilo Art Nouveau pertenece al patrimonio arquitectónico de una ciudad o pueblo, sin embargo, ante las producciones de la segunda mitad del siglo XX, aparecen ciertas resistencias en el imaginario popular que impiden percibir estos elementos como herencia con valor de preservación. Esto se debe a que las producciones del movimiento moderno son más difíciles de entender, debido en gran medida al hecho de que las motivaciones de diseño se regían, en muchos casos, más por criterios conceptuales que por aquellos estéticos. Medina (2004), a este respecto, indica que una de las novedades características del movimiento moderno fue que estos conceptos, en muchos casos complejos, estaban amparados por un cuerpo teórico que los sustentaba.

Esta situación se contrapone con las tendencias más ruskinianas, en lo que a la interpretación del patrimonio se refiere, acercándose el problema de la acometida de la intervención del patrimonio moderno a los postulados de Viollet Le Duc. Si bien Ruskin consideraba el valor de la materia como aquel que debía ser conservado y convertido como paradigma de la verdad de la obra, esta posición se convierte en profundamente materialista, reduciendo al edificio a un simple objeto, con unas condiciones objetivas definibles y caracterizables. Esta aproximación es la desarrollada por la escuela italiana de conservación y restauración, en la que la fidelidad a lo que se cree que fue el edificio original y la preponderancia de mantener la materia, el espacio y la estética, se convierten en la piedra angular de los criterios de intervención. Le Duc, sin embargo, considera al edificio como algo vivo, en constante evolución y al cual se le pueden aplicar significados nuevos. Pero estas posiciones no están en realidad tan contrapuestas. Una apertura de la lente interpretativa, en la línea que propone Ignasi Solà-Morales (1982) a través de su enunciado de “dejar hablar al edificio”, presenta al proyecto como una entidad holística compleja. Su significado es poliédrico, pudiendo existir interpretaciones opuestas, pero cierta cada una en su sistema de referencia. Podemos interpretar al edificio desde la historia, desde la fenomenología, desde la visión del arquitecto que lo diseñó, desde el contexto social y cultural, desde el sentido de memoria o desde su parte más geométrica y formal.

Este cúmulo de significados que contiene un edificio debe ser contemplado de la manera más amplia posible a la hora de establecer los criterios de intervención patrimoniales, siendo un hecho fundamental la teoría que soporta a los referentes del movimiento moderno. Esto no puede ser obviado, situándose así el mensaje patrimonial del edificio en un campo mucho más trascendente que la simple interpretación materialista a través del objeto. Pero estas teorías aplicadas en los diseños nunca son puras, ya que pasan por los filtros personales de los arquitectos proyectistas, apareciendo su particular forma de entender a la teoría que le ha inspirado, su bagaje cultural y vivencial, el contexto del proyecto y, en definitiva, su manera de entender la arquitectura.

Así pues, el edificio es un contenedor de información teórica y motivacional del diseñador, a la vez que de un conocimiento técnico y tecnológico de un determinado momento de la historia. Esto supone contemplar con minucioso cuidado los mensajes impregnados en la realidad material del edificio, pues intervenciones que no hayan estudiado previamente todas estas partes sutiles e integrantes del proyecto, caerán muy probablemente en acciones de mutilación y prostitución de su significado.

3. BRUTALISMO

(Imagen 3) En 1952 terminó de construirse la Unité d’Habitation de Marsella de Le Corbusier, uno de los edificios más importantes en la historia de la arquitectura. Por primera vez, un proyecto de arquitectura de una figura reconocida internacionalmente carecía de pulcritud y finura en sus acabados, mostrando una imagen tosca e imperfecta en sus rudas superficies de hormigón visto. El impacto fue tremendo; los jóvenes arquitectos desfilaban deslumbrados por el edificio, conmovidos por la enorme capacidad expresiva del invento de Le Corbusier. Pero curiosamente, uno de los arquitectos más prolíficos en literatura y teoría del movimiento moderno generaba esta impresionante propuesta sin un desarrollo arquitectónico ni teórico previo. Sin embargo, Le Corbusier denominó al aspecto de sus texturas como “beton brut”, en referencia al concepto citado anteriormente en su libro *Vers une architecture de “materiales brutos”* (Le Corbusier, 1958).

IMAGEN 3.

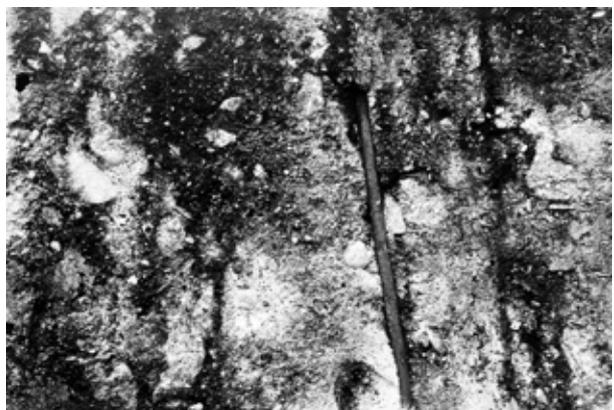
Vista de la Planta baja libre de la Unité d’Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier.
Fuente: Fotografía de J.Villagómez (2017)



Este sería el primero de varios proyectos que produciría bajo este paradigma, el cual nunca definió ni caracterizó. No obstante, esta nueva arquitectura comenzó a inspirar a arquitectos de todo el mundo, apareciendo en pocos años ejemplos en todos los continentes habitados. Pero esta atracción por parte de cierto sector de los profesionales no tuvo la misma proyección en aquellos que se ocupaban de la historia y de la crítica, no siendo el brutalismo ni reconocido ni analizado profundamente, ni siquiera por grandes estudiosos de Le Corbusier, tales como Jean-Louis Cohen o William Curtis. El brutalismo ha sido denostado —o directamente obviado— de los estudios historiográficos y críticos del movimiento moderno, llegando esta animadversión hasta nuestros días, lo cual ha producido la demolición de gran número de estos edificios. Además, en importante cantidad de ocasiones se ha confundido con un acontecimiento inglés surgido poco después que la Unité: el Nuevo Brutalismo.

IMAGEN 4.

Vista de la Textura de hormigón del Teatro Politécnico (1965) en Quito, de Oswaldo de la Torre.
Fuente: Fotografía de X. Bonilla (2018).



Aunque Le Corbusier es el creador indiscutible, el brutalismo sufrió, por decirlo de alguna manera, una usurpación de sus fundamentos por parte de los arquitectos Alison y Peter Smithson, siendo el crítico Reyner Banham (1955, 1966) el que establecería las bases ideológicas y teóricas del Nuevo Brutalismo. Ambos conectaron en un inicio en una interpretación similar del uso de materiales, sin embargo, el Nuevo Brutalismo se constituiría a través de una teoría que quiso fundamentarse en ciertos aspectos que estaban de moda en los jóvenes arquitectos de la Inglaterra de la década de los años 50. La apropiación de la derivación de “brut” y la inclusión de referentes brutalistas en el libro de Banham (1966) crearon confusión y caos crítico y teórico.

Por tanto, la única manera de realizar un acercamiento a la caracterización del brutalismo es a través del estudio de las obras de Le Corbusier y de su forma de entender “el material como amigo del hombre” (Le Corbusier citado en Banham, 1966). Este concepto es de suma importancia, ya que sitúa al material en un nivel horizontal respecto al ser humano, permitiéndole un espacio expresivo libre, fuera del control autocrático de la perfección industrial. Esta forma de entender al material coloca al diseñador en una posición trascendente y no racionalista, abierta hacia campos más expresivos y libres, fuera de los arquetipos arquitectónicos tradicionales. Es por ello que el brutalismo establece una relación muy fuerte con el lenguaje escultórico. Es importante recalcar que el uso de revestimientos o pinturas es absolutamente contrario a una filosofía brutalista. (Imagen 4)

A efectos de esta investigación, se considerará la siguiente definición:

“Arquitectura que trabaja con el paradigma de “materiales brutos” a través de motivaciones expresivas, cercanas a la escultura, mediante una filosofía no racionalista que se caracteriza por una homogeneización del uso del material y una concepción sólida de este, sin incluir intrínsecamente formas, esquemas, estéticas, ideologías o materiales determinados.”
[Casado, 2019]

Esto supone que el brutalismo se aleja de interpretaciones racionalistas de la exposición clara de los materiales y sus sistemas constructivos, como pueden ser las realizadas por los mismos Smithson o Mies van Der Rohe en sus obras tardías. Se considera que las características enunciadas deben estar contenidas en la obra para poder considerar una obra brutalista, ya que si no estaríamos en otro nivel de interpretación material. Esta definición sirve de filtro y referencia en los análisis críticos, no pudiéndose considerar como universal, ya que las peculiaridades de cada proyecto no permiten establecer criterios absolutos.

3.1. BRUTALISMO EN LATINOAMÉRICA Y ECUADOR

IMAGEN 4A.

Vista de la fachada de la residencia Residencia Universitaria de la Universidad Central del Ecuador en Quito.

Fuente: Archivo Histórico UCE AH0095. sin año



El desarrollo del movimiento moderno en Latinoamérica está íntimamente relacionado con el desarrollo económico de las capitales, llegando como influencia directa de la arquitectura europea y estadounidense, sin ser el resultado de los procesos industriales y culturales de estas dos regiones mencionadas. Según Josep María Montaner (2011), una de las características del movimiento moderno latinoamericano es la especial relación que se establece con el territorio, profundamente vinculado a grandes espacios naturales. Así sucedió en Brasil o México, donde existieron unas interpretaciones autóctonas de gran personalidad y muy relacionadas con la idiosincrasia y el paisaje local. Esta peculiaridad del desarrollo latinoamericano conecta profundamente con el paradigma brutalista, convirtiéndose por ello en el medio expresivo de muchos arquitectos de la región. El

IMAGEN 4B.

Vista de la CASA VERA SCHILLER DE KHON, Quito 1951

Fuente: <https://www.cae.org.ec/proximo-cae-visita/>



caso ecuatoriano adolece de la contundencia de estos dos países, salvando algunas escasas excepciones. Las influencias directas de Estados Unidos y Europa produjeron su interpretación de una manera mucho más literal, aunque siempre existen aspectos específicos y peculiares provenientes del influjo del contexto. Así sucede con las obras de Gilberto Gatto Sobral o Karl Khon (Imagen 4A) (Imagen 4B), las cuales poseen una gran calidad arquitectónica y responden a las lecciones más canónicas del racionalismo moderno de entreguerras, pero que carecen de la impronta y originalidad de la producción de Óscar Niemeyer o Luis Barragán, (Imagen 5) mucho más conectados con lo vernáculo.

Gatto Sobral establece pequeños guiños con la arquitectura brasileña, con la incorporación de sus líneas curvas en elementos formales y compositivos o determinados juegos de luz incorporados, pero en conjunto el resultado es más cercano al racionalismo anteriormente mencionado. Estas influencias racionalistas del movimiento moderno temprano latinoamericano, y por tanto ecuatoriano, se convulsionarían con la actividad “evangélica” cumplida por Le Corbusier. El franco-suizo realizó ocho visitas a Sudamérica entre los años 1929 y 1962 (Felipe, 2015), creando fuertes lazos e influencias en arquitectos de Brasil, Argentina, Uruguay y Colombia. Arquitectos latinoamericanos, como Rogelio Salmons o Germán Samper, trabajaron en el Atelier del 35 Rue de Sèvres de Le Corbusier en París.

IMAGEN 5.

Vista de la Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1991-

1996) de Óscar Niemeyer. MAC, boa viagem e cristo (fotografía)

Fuente: Vitorio Benedettien flickr.com. 2005. Creative Commons.

Recuperado en <https://flic.kr/p/3BGQJ>



IMAGEN 6.

Vista de Pasarelas del SESC Pompéia (1977-1986) en São Paulo, de Lina Bo Bardi. Sin título (fotografía).

Fuente: Andreia Reis en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/8fCcm2>



Otros, como Lucio Costa, colaboraron en proyectos con él, siendo para muchos fuente de inspiración, como es el caso de Clorindo Testa o Milton Barragán. Todas estas conexiones favorecieron que un gran número de arquitectos comenzaran a experimentar con el lenguaje lecorbusieriano. En Ecuador, sería la primera generación de graduados de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Central la que comenzaría a realizar interpretaciones del brutalismo. Esto sucedió tras superar por parte de los jóvenes arquitectos las primeras expresiones modernas, conectadas con las escuelas norteamericanas y las influencias europeas racionalistas (principalmente de la Bauhaus). Realizar viajes comenzó a ser más accesible que en décadas anteriores, hecho que les permitió estudiar y trabajar en estudios de arquitectura moderna en Europa y Estados Unidos.

IMAGEN 7.

Vista de el Boston City Hall (1968) de Kallmann McKinnell. Sin título (fotografía).

Fuente: Anthony DeCusatis en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9wMxN6>



De esta manera fue posible conocer de primera mano referentes innovadores del momento, entre los que ya se encontraban los primeros ejemplos brutalistas. Así sucedió con Milton Barragán, Ovidio Wappenstein, Oswaldo de la Torre y Rafael Vélez, los cuales, tras realizar sus estancias (europeas los primeros y norteamericanas los últimos), quedaron influenciados por las expresiones brutalistas que allí vieron. René Bravo, quiteño de origen, pero guayaquileño de adopción, también desarrolló esta tendencia en gran número de edificios, habiendo recibido las referencias de su estancia en México y, quizá, de un viaje anterior a Brasil. Hay que indicar que dentro del brutalismo internacional existieron dos líneas. La más canónica y ortodoxa se fundamenta en los principios esenciales de Le Corbusier conteniendo un potente sentido escultórico, siendo aplicada por arquitectos como Marcel Breuer, Mendes Rocha o Lina Bo Bardi (Imagen 6). La otra, más contenida y de acabado más pulcro, se desarrolló en la arquitectura institucional por arquitectos como Kallmann McKinnell o Paul Rudolph. (Imagen 7) Las influencias de estas dos actitudes se pueden apreciar en los referentes brutalistas quiteños, como más adelante se podrá comprobar.

Pero, la figura principal dentro del panorama ecuatoriano, por calidad, compromiso y volumen de obra, es el citado arquitecto y escultor Milton Barragán, el cual se adscribe explícitamente a la tendencia. En el resto de arquitectos que se aproximaron al brutalismo, solo Ovidio Wappenstein mantiene una actitud continuada dentro de este lenguaje, ya que Oswaldo de la Torre y Rafael Vélez realizan acercamientos puntuales, pero no por ello menos contundentes.

4. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS CRÍTICO

El presente estudio crítico se fundamenta en la definición expuesta de brutalismo, estableciéndola como herramienta de caracterización e inclusión de los edificios dentro del paradigma lecorbusieriano. Los alcances están determinados por la elección de cuatro obras consideradas brutalistas de cuatro arquitectos diferentes, las cuales serán analizadas de manera individual para posteriormente realizar el análisis comparativo. La selección de las obras se ha realizado en función del interés de éstas dentro de la producción de cada arquitecto, habiendo pasado previamente el filtro de su caracterización como brutalistas. Los edificios elegidos son el Templo de la Patria (Imagen 8), de Milton Barragán; el Teatro Politécnico (Imagen 9), de Oswaldo de la Torre; la Torre CFN (Imagen 10), de Ovidio Wappenstein; y el Banco Popular (Imagen 11), de Rafael Vélez.

IMAGEN 8.

Vista del Templo de la Patria (1982) en Quito, obra de Milton Barragán.

Fuente: Fotografía de G. Casado (2018).



IMAGEN 9.

Vista del Teatro Politécnico (1965) en Quito, obra de Oswaldo de la Torre.

Fuente: Fotografía de X. Bonilla (2018).



IMAGEN 10.

Vista de la Torre CV - CFN (1984) obra de Ovidio Wappenstein, Ramiro Jácome, César Gálvez .

Fuente: Fotografía de J. Villagómez (2018).



IMAGEN 11.

Vista del Banco Popular (1985) en Quito, obra de Rafael Vélez Calisto.

Fuente: http://www.rvc.com.ec/?page_id=1109



La metodología aplicada ha consistido en la compilación de datos a través de fuentes primarias, en los casos que ha sido posible, tanto mediante la herramienta de la entrevista como de la recopilación documental de los archivos personales de los arquitectos. Solo ha sido posible realizar entrevistas directas a Milton Barragán, Franciso De La Torre y Rafael Vélez Calisto, por lo que para el resto de arquitectos se han utilizado las realizadas por otras personas. Con este tipo de información se ha buscado determinar las motivaciones del proceso creativo, sus ideas de arquitectura y las influencias de las que han nutrido como arquitectos. Posteriormente se realiza un estudio in situ de los edificios, poniendo la mirada de manera especial en el tratamiento de materiales, de estructura y de la tecnología constructiva, así como sus consecuencias en el resultado expresivo arquitectónico. Es por ello que el presente análisis crítico del brutalismo en Quito, realizado desde la perspectiva teórica del brutalismo lecorbusieriano, incluye la figura del arquitecto diseñador, con sus motivaciones e influencias, siendo el elemento catalizador de las reflexiones e interpretaciones.

Finalmente, se establecen las implicaciones trascendentales de la teoría y la personalidad del arquitecto diseñador en el significado de cada uno de los edificios y, por tanto, en su interpretación patrimonial. De esta manera, se podrá establecer un primer acercamiento al marco teórico vernáculo del brutalismo en Ecuador.

5. INFLUENCIAS

Como ya se ha comentado anteriormente, los 4 arquitectos objeto de estudio han tenido un contacto temprano tras terminar sus estudios con los ambientes europeos o norteamericanos, hecho que ha condicionado en gran medida el desarrollo de su arquitectura. Las influencias recibidas por Oswaldo de la Torre y Milton Barragán vinieron de la mano de los profesores titulares que estaban a cargo de las asignaturas de proyectos –Sixto Durán-Ballén, Jaime Dávalos y Gilberto Gatto Sobral–. Estos desarrollaban una filosofía preponderantemente racionalista moderna, muy conectada con la Bauhaus y la arquitectura de entreguerras. Pero en ese momento comenzaban a circular revistas de arquitectura, aunque no de manera formal, sino a través de personas que las adquirirían en el extranjero.

“Cuando yo estudiaba, en la década de los años 50, todo lo que nos llegaba eran revistas de arquitectura y libros sobre los movimientos más importantes de la época en el mundo. Entré en contacto no solo con la arquitectura, sino con otros movimientos artísticos, como el Art Nouveau, teniendo un gran interés por todo lo que se estaba haciendo en Europa a principios del siglo XX. Pude conocer los logros de la Bauhaus en Alemania, a través de libros y revistas, identificando quienes eran los líderes de las transformaciones en arte en Europa. Seguía también con interés lo que ocurría en América Latina –México, Argentina, Brasil– y Estados Unidos.”

Milton Barragán, comunicación personal, 6 de julio de 2016

5.1. Milton Barragán Dumet

Milton Barragán, titulado en 1958 como arquitecto, consiguió una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia que le permitió viajar en 1959 a este país, donde trabajaría en París en el estudio de arquitectura moderna de Alain Borbonnais. Prorrogaría un año más su estancia en Europa, trabajando esta vez en Italia con el arquitecto brutalista Cesare Lignini. Los numerosos viajes que realizó le permitieron entrar en contacto con las obras de Le Corbusier, que le impresionaron sobre manera. [Imagen 12]

IMAGEN 12.

Vista de . Cubierta de la Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título [fotografía].
Fuente: Fotografía de X. Bonilla [2017].



“Luego estuve trabajando en Roma también en un taller de arquitectura en donde teníamos mayor contacto con los arquitectos que diseñaban dentro de la escuela moderna, y con algunos más apegados al brutalismo. Justamente en aquella época pude, en uno de mis viajes a Marsella, conocer quizá el edificio más importante que marca el inicio del brutalismo: la unidad de habitación en Marsella, L’Unité d’Habitation.”

Milton Barragán, comunicación personal, 6 de julio de 2016

Así, el germen brutalista se implantaría en Milton Barragán, comenzando a desarrollarlo tras su llegada a Ecuador, en 1961. Su actividad de arquitecto la ha compaginado con la de escultor, siendo este aspecto de crucial importancia para entender su arquitectura y el germen conceptual de sus edificios. [Imagen 13]

“La idea del brutalismo es justamente el resultado estructural, plástico y de utilización de materiales.”

Milton Barragán, comunicación personal, 28 de noviembre de 2016

IMAGEN 13.

Entrevista a Milton Barragán en su estudio del Edificio Barranco. 2016.
Fuente: Fotografía de G. Casado [2016].



5.2. Ovidio Wappenstein Ulreich

Ovidio Wappenstein se interesó desde muy joven por las artes plásticas y el dibujo. Viajó a Europa, tras terminar sus estudios de arquitecto en la Universidad Central del Ecuador en el año 1963, realizó estudios de posgrado en Planificación Regional en el Instituto Bouwcentrum, Rotterdam, Holanda, (Peralta & Ponce, 2015). En su estancia en Londres colaboró en el estudio del arquitecto Frederick Gibberd (Peralta & Moya, 2016). Allí tuvo acceso a la escasa producción del Nuevo Brutalismo, que en esos momentos estaba ya en declive, y a propuestas brutalistas como las de Owen Luder o Erno Goldfinger. (Imagen 14)

“Curiosamente, Inglaterra, que es uno de los países más conservadores, resultó ser muy vanguardista en la posguerra. El hormigón visto es un tema que lo aprendí en Londres, mientras estuve allá, y era muy de avanzada. La propuesta era dejar los materiales vistos, y esta misma influencia determina la arquitectura que realicé en Ecuador.”

Entrevista a Ovidio Wappenstein por Sofía Kramer. 14 de marzo de 2013.

Esta atracción por el hormigón visto le llevaría a desarrollar el lenguaje brutalista, pero sin influencias directas de Le Corbusier. Esto le condicionó su forma de entender la arquitectura, con un expresionismo mucho más controlado que en Milton Barragán.

“Donde hay posibilidad de exhibir el material natural, me ha gustado usar el hormigón a la vista; pero no necesariamente es una norma. (...) el usar el ladrillo sin enlucido nos da una textura que a mi juicio es interesante; es un juego de la luz y la sombra que le da un carácter diferente”

Entrevista a Ovidio Wappenstein por Sofía Kramer. 14 de marzo de 2013.

IMAGEN 14.

Vista de la T14. Balfron Tower (1967) en Londres, de Erno Goldfinger. Sin título [fotografía].

Fuente: Graeme Maclean en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9vzEqW>



5.3. Oswaldo de la Torre Villacreses

Oswaldo de la Torre egresó de la carrera de arquitectura en 1953 y se tituló en el año de 1965.

Trabajó en el estudio de Durán Ballén, realizando un viaje para la oficina a Estados Unidos entre 1957 y 1958, con el objetivo de que ampliara su formación en los temas constructivos y tecnológicos más recientes. Allí colaboró con empresas constructoras, primero en Miami y posteriormente en Nueva York (Hermida, 2009). Esto le permitió conocer de primera mano las obras brutalistas de Marcel Breuer (Imagen 15), las cuáles debieron generarle un gran impacto, a juzgar por algunos de sus proyectos. Su calidad como constructor y su amistad con Milton Barragán le llevarían a ser el constructor del edificio Artigas.

“Oswaldo de la Torre fue un colega mío desde la época de la universidad. Él me aventajaba con unos cinco años. Terminó sus estudios unos cinco años antes que yo, pero luego estuvimos trabajando para una misma empresa constructora y de diseño arquitectónico. Él siempre fue una guía para mí con sus conocimientos. (...) Lo que más me complacía era la calidad de trabajo en las construcciones. Siempre admiré esto, aparte de ser un muy buen diseñador. Tiene algunos edificios de tipo brutalista que son contemporáneos y posteriores al Artigas y que son muy admirados. Uno de ellos es el auditorio de la Universidad Politécnica. (...) Considero que fue un golpe de suerte el hecho de que él aceptara mi sugerencia de presentar una propuesta como constructor del edificio Artigas, propuesta que fue aceptada por el promotor, el doctor Naranjo. Pude colaborar con él estrechamente en la construcción, no solo colaborar, sino aprender de su gran calidad de constructor. Estaba muy preocupado por los detalles más importantes, como producir un buen hormigón. Una condición muy importante del brutalismo es que el hormigón tenga una buena calidad, cosa que en el edificio Artigas se cumple.”

Milton Barragán, comunicación personal, 15 de mayo de 2018

Aunque no mantuvo una continuidad en el uso del lenguaje brutalista, tenía una preferencia por mostrar la sinceridad del material en sus proyectos. En numerosas ocasiones incorporó detalles dentro de sus proyectos que emulaban al paradigma lecorbusieriano, como por ejemplo el lavadero de ropa en hormigón visto de la recientemente derrocada casa Chérrez.

“A papá le gustaba mucho y decía, para mí, no hay nada más satisfactorio que expresar para toda la gente como es el material en su forma natural. Si es ladrillo, que se vea como ladrillo; si es piedra, que se vea como piedra; si es madera, que se vea como madera; y si es hormigón visto, que se vea como hormigón. No le gustaba mucho revestir la superficie, pero lamentablemente algunos clientes decían “no quiero ladrillo a la vista, sino recubierto con enlucido”, dependiendo de las corrientes de la época. Eran enlucidos finos, de paleteado fino y grueso y esponjeado. Después experimentó con otro tipo de acabados para las superficies y, dentro de este proceso constructivo, a papá le gustaba mucho investigar sobre el uso de materiales innovadores. Pienso que él es uno de los primeros en introducir lo que hoy llamamos el estucado”.

Francisco de la Torre, comunicación personal, 10 de agosto del 2018.

IMAGEN 15.

Fotografía de la escalera del Whitney Museum Art (1963-1966), Nueva York, de Marcel Breuer. Whitney Museum, Marcel Breuer, New York, NY, en la que se observa el detalle en el uso del material.

Fuente: Fotografía de X. Bonilla (2018).



5.4. Rafael Vélez Calisto

Rafael Vélez es el arquitecto más joven del elenco. Finalizó la carrera de arquitectura en 1970, realizando posteriormente estudios de Métodos Económicos de Construcción, Diseño y Factibilidad Económica en EEUU y Puerto Rico. Efectuó un gran número de viajes de estudios a Colombia, Chile, México, Brasil, Estados Unidos, Europa y Japón (Peralta, 2018). Estos movimientos geográficos le dieron la oportunidad de conocer ejemplos prominentes del movimiento moderno y del brutalismo

En conversación mantenida con Rafael Vélez Calisto, comentó que, durante los años 60, mientras fue alumno de la facultad de arquitectura y hasta finalizar en 1970, la llegada de información arquitectónica al país era prácticamente inexistente.

“Apenas llegaban regularmente a la facultad tres publicaciones extranjeras: L’Architecture d’Aujourd’hui de Francia, Japan Architect de Japón y DOMUS de Italia. La información que en ese momento llegaba por medio de estas revistas era escasa; las influencias eran de Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Paul Rudolph.”

Rafael Vélez Calisto, comunicación personal, 30 de enero 2018

La inclusión de Le Corbusier y Paul Rudolph (imagen 15a) como arquitectos de referencia marcan la inclinación hacia el lenguaje brutalista, reforzando el interés por la claridad constructiva a través del interés por Mies Van der Rohe.

Aunque su trayectoria no se puede calificar de brutalista, ha tenido varios acercamientos en algunos proyectos a este lenguaje, pero sus motivaciones se centraron más en la claridad constructiva, entendida como uso del material en sus cualidades inherentes y exposición de la estructura, pero sin llegar a la contundencia de Milton Barragán.

“[...] usar materiales en su más elemental y simple expresión, hormigón a la vista, ladrillo a la vista, la utilización de la madera sin ningún revestimiento de color; es decir un concepto de expresión clara de lo que constituye los mayores recursos del arquitecto, y con una mano de obra que se va especializando con los proyectos que se ejecutan”

Rafael Vélez Calisto, comunicación personal, marzo 2020

El entendimiento de la profesión se acerca más a las concepciones miesianas que a las lecorbusieranas, lo que explica que no llegue a convertirse en un referente brutalista integral, ya que en su última época su contacto con este lenguaje fue casi nulo.

IMAGEN 15a.

Paul Rudolph 1966 Centro de Servicios Gubernamentales Boston Perron Robert
Fuente:<https://www.bostonglobe.com/ideas/2014/09/07/the-dream-behind-boston-forbidding-government-service-center/zmTu4rsTtcfTqQKjy8sbt0/story.html>



6. ANÁLISIS DE LOS EDIFICIOS

6.1 El Templo de la Patria

“El concepto que guio mi inspiración del diseño y que condujo al germen del monumento fue que el Pichincha ha sido siempre la montaña tutelar de la nacionalidad [...]. El concepto fundamental es la propuesta de una estructura de grandes luces, muy abierta, recuperando la inclinación original de la montaña.”

Milton Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2016

(Imagen 16) El Templo de la Patria es un monumento a la nación ecuatoriana construido en 1982 y situado en la “Cima de la Libertad”, a las faldas de las montañas del Pichincha. En este lugar se produjo la victoria de las tropas de Simón Bolívar sobre las realistas el 24 de mayo de 1822.

IMAGEN 16.

Entrevista sobre el Templo de la Patria a Milton Barragán en su oficina del Edificio Barranco en Quito. 2018.

Fuente: Fotografía de G. Casado [2018].



Milton Barragán, arquitecto y escultor, aplicó un criterio abstracto de relación del proyecto con el entorno, elemento con el que siempre que hay oportunidad establece contacto y conexión. Su faceta de escultor imprimió un lenguaje al edificio que trasciende a lo puramente arquitectónico, pudiéndose experimentar sensaciones espaciales y compositivas nada habituales en otros referentes de arquitectura moderna. (Imagen 17)

“Es una vista extraordinaria, muy bella, y se aprecia la riqueza telúrica, del suelo, de las quebradas, de los andes y de la maravillosa luz de esta ciudad de Quito.”

Milton Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2016

IMAGEN 17.

Vista Viga del Templo de la Patria y la ciudad de Quito como fondo.

Fuente: Fotografía de G. Casado[2018].



Milton Barragán entiende la arquitectura como un juego entre la materialidad, la luz y el espacio, elementos que considera comunes a la escultura. Es por ello que el lenguaje brutalista le permite dar rienda suelta a sus aspiraciones expresivas, ya que en él se difuminan los límites entre las dos disciplinas. El Templo de la Patria está indudablemente dentro del paradigma lecorbusieriano. (Imagen 18) El material posee los grados de libertad que le confiere los encofrados de tablas de madera, pudiéndose evidenciar las fases del vertido del hormigón y las cocheras fruto de las imperfecciones del vibrado. Existe una homogeneización de elementos constructivos a través del uso del hormigón, que se alterna en contadas ocasiones con el ladrillo de las bóvedas interiores y la madera del artesanado del auditorio exterior, materiales usados por Le Corbusier en sus casas Jaoul de París.

La contundencia del carácter escultórico del edificio tiene dos dimensiones. Por un lado, las enormes vigas que reconstruyen vectorialmente la montaña, que se configuran a través de un lenguaje puramente arquitectónico y estructural. (Imagen 19)

“Las grandes vigas tienen un metro ochenta o dos de alto (...). La estructura se compone de pórticos que sostienen las grandes vigas. Son dos trapecios, para evitar la regularidad del monumento y darle más movimiento espacial a la estructura. (...) La estructura más al norte se apoya en elementos que han inspirado a algunos la idea de armas, de bayonetas. (...) La primera estructura está más al oriente, al sur está la otra estructura, a un nivel inferior. Se puede ver todo el movimiento de las vigas.”

Milton Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2016

IMAGEN 18.

Vista . Acceso y atalaya del Templo de la Patria.
Fuente: Fotografía de G. Casado (2018).



IMAGEN 19.

Milton Barragán en entrevista en el Templo de la Patria bajo las vigas del jardín superior. 2018
Fuente: Fotografía de G. Casado (2018).



Por otro lado, la enorme atalaya de 40 metros de altura, (Imagen 20) que da el contrapunto a la horizontalidad de la composición. Este elemento trabaja dentro de una semántica mucho más escultural, más propositiva en la composición de las formas y más cuidada en detalles como la orientación de las tablas del encofrado, que se van alternando en dirección en los diferentes paños de hormigonado.

IMAGEN 20.

Milton Barragán en entrevista en el Templo de la Patria observando la atalaya. 2018.
Fuente: Fotografía de G. Casado(2018).



IMAGEN 21.

Textura de una viga del Templo de la Patria en Quito, de Milton Barragán.
Fuente: Fotografía de G. Casado(2018).



“Un elemento muy importante es la atalaya, que es una estructura de hormigón, muy alta, de tipo abstracto, una creación escultórica abstracta, realizada en hormigón armado, a la cual se pude subir mediante una escalera marinera. Y en la parte superior existe un balcón, todavía a una altura de 40 metros, más arriba, desde donde se puede colgar una bandera gigantesca en los días de celebración cívica. Esto se llegó a hacer durante algún tiempo y por alguna razón, con el cambio de administración, se van perdiendo las costumbres. (...) La atalaya marca un hito muy importante visual, además de ser un contraste volumétrico con la horizontalidad y la pendiente de la montaña, es un hito de gran altura, mucho más importante que el obelisco de 1920.”

Milton Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2016

Se extrae toda la capacidad expresiva de los elementos tectónicos que componen la arquitectura, convirtiéndose el edificio en una abstracción de sí mismo. Ciertamente esta obra debe mucho a Le Corbusier, quien dio la pauta de salida conceptual de la interpretación expresiva del material. Sin embargo, supera al maestro franco-suizo, ya que llega a establecer relaciones con la naturaleza, así como propuestas espaciales abstractas,

que van más allá de lo que la Unité, las casas Jaoul o Chandigarh pudieran haber conseguido. Esta propuesta no podría ser entendida ni concebida desde otra perspectiva que no sea la brutalista, conteniendo un grado de innovación y conexión con el territorio en la caracterización citada de Montaner sobre el movimiento moderno latinoamericano.

Este lenguaje material se expresa a través de la exploración de distintas texturas, investigando sobre las tablas convencionales de encofrado, las texturas geométricas angulares de las superficies o el uso del martelinado o el grafiado. (Imagen 21)

Esta obra es un referente magistral de la arquitectura moderna y brutalista del Ecuador y también del mundo, ya que la carga de sensibilidad en su concepción y maestría en su ejecución la convierten en una referencia universal.

6.2. El Teatro Politécnico

Este proyecto, diseñado en 1965, es el más eminentemente brutalista de Oswaldo de la Torre. Es contemporáneo con las primeras expresiones dentro de esta misma tendencia de Milton Barragán. Su contundencia y expresividad, tanto en lo material como en lo formal, lo sitúan indudablemente dentro del elenco brutalista quiteño. Este edificio pertenece a una evolución global que tuvo el paradigma corbusieriano, en el que se incluyó como elemento conceptual el reto estructural y el desafío tectónico en las soluciones portantes. Así sucedió en referentes como la Geisel Library (1970) (Imagen 22) en San Diego, de Pereira y Asociados o en la Biblioteca Nacional (1962-1992) en Buenos Aires de Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga. Este hecho del reto estructural está en consonancia con una evolución reflexiva sobre la materialidad y sus esencias, entrando en juego los límites estructurales y formales de las propuestas. El Teatro Politécnico pertenece a este progreso brutalista, del que Le Corbusier no participó ni en sus obras más tardías. Está inspirado de manera evidente en el Colston Hall en el Bronx (1956) (Imagen 23) en Nueva York, de Marcel Breuer, el cual Oswaldo de la Torre debió visitar justo después de su construcción en su estancia neoyorkina de 1958.

IMAGEN 22.

Vista del Geisel Library (1970), San Diego, de Pereira y Asociados. Sin título [fotografía].

Fuente: Maciek Lulko en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Lxbfiw>



IMAGEN 23.

Vista del Colston Hall en el Bronx (1956) en Nueva York, de Marcel Breuer.

Fuente: Fotografía de X. Bonilla(2018).



La expresividad del objeto arquitectónico se manifiesta tanto en la materialidad del hormigón visto como en la contundencia formal y compositiva del edificio. Ambas trabajan hacia un único fin, de manera consecuente y con el objetivo de mostrar solidez y abstracción en el conjunto. Al igual que en el Templo de la Patria, el edificio se convierte en una escultura, una escultura habitable y espacial. Oswaldo de la Torre abunda en el cuidado y originalidad de los detalles, obteniendo resultados muy logrados gracias a sus habilidades como constructor. En el caso de Milton Barragán, es su cualidad de escultor la que le permite crear una nueva dimensión en las propuestas arquitectónicas. Sin embargo, Oswaldo de la Torre consigue esta trascendencia a través del conocimiento minucioso de lo constructivo, junto con un afán creativo a través de la interpretación de sus reglas y de una investigación profunda de los límites estáticos y operativos. Esto se puede observar en la solución de las escaleras de huellas voladas o en la grieta que sigue el desarrollo del antepecho de la escalera exterior. (Imagen 24)

IMAGEN 24.

Vista del Detalle de la escaleras exterior del Teatro Politécnico (1965) en Quito, obra de Oswaldo de la Torre.
Fuente: Fotografía de X. Bonilla(2018).

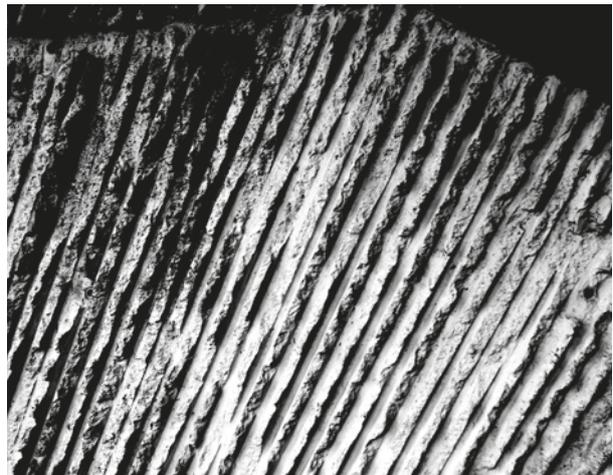


Es quizá el espacio interior el que queda opacado en niveles de expresividad respecto a la contundencia de los elementos exteriores, debido en gran manera a las necesidades acústicas que el uso demanda.

En lo referente a las texturas, Oswaldo de la Torre investiga diferentes acabados, a veces más rugosos, otras más lisos, aplicando en ocasiones operaciones de transformación sobre la superficie, como por ejemplo el martelinado. Se agradece en extremo el respeto absoluto que ha existido sobre estas superficies, las cuáles no has sido revestidas ni pintadas, manteniendo ese aspecto naturalizado tan característico del hormigón visto vetusto. (Imagen 25)

IMAGEN 25.

Vista del Detalle de la textura del hormigón en el Teatro Politécnico (1965) en Quito, obra de Oswaldo de la Torre.
Fuente: Fotografía de X. Bonilla(2018).



Esta obra es uno de los referentes de mayor interés del brutalismo quiteño, debido a su valentía y arrojo en las soluciones estructurales y constructivas, así como al nivel de abstracción escultural. Aun existiendo la fuerte influencia de Breuer, el edificio se puede considerar original y propositivo en su concepción y formalización. (Imagen 26)

IMAGEN 26.

Vista general del Teatro Politécnico (1965) en Quito, de Oswaldo de la Torre.

Fuente: Fotografía de X. Bonilla(2018).



6.3. La Torre Comisión de Valores - Corporación Financiera Nacional (CV-CFN)

Como se ha comentado anteriormente, se pueden establecer dos tendencias dentro del brutalismo. Por un lado, aquella cuya capacidad expresiva e investigación formal rompe los arquetipos de la arquitectura, penetrando casi en los terrenos del deconstructivismo —a esta pertenecen los dos edificios anteriores—. Por otro, hay una tendencia más apocada, en una línea expresiva mucho más arquitectónica y menos escultural. Esto último sucede con la torre CV-CFN de Ovidio Wappenstein, primer premio del concurso de anteproyecto en 1976, construida en 1981 y diseñada en colaboración con Ramiro Jácome y César Gálvez. El concepto formal general aparece cargado de cierto racionalismo, reducido por la leve curva que desarrollan las dos fachadas principales. El orden, la simetría y el ritmo componen los elementos estructurales y arquitectónicos, no pudiéndose apreciar un carácter escultórico ni en el conjunto ni en los detalles exteriores. (Imagen 27) El interior ofrece una mayor riqueza del lenguaje brutalista, expresado a través de ciertos detalles, como la escalera principal.

IMAGEN 27.

Vista del detalle de la modulación del muro y antepechos de hormigón visto en la Torre CV - CFN (1984) en Quito, de Ovidio Wappenstein, Ramiro Jácome, César Gálvez .

Fuente: Fotografía de J. Villagómez(2018).



Relativo a la definición de referencia del brutalismo utilizada en este documento, se puede indicar que existe la condición de la homogeneidad del material, en este caso el hormigón, así como la aplicación de la claridad constructiva. El tratamiento no se puede considerar racionalista, aunque su grado de expresividad está bastante limitado. El factor que queda completamente excluido es el carácter escultórico, que en su conjunto carece prácticamente de él. Sin desmedro de la calidad arquitectónica de la propuesta, el edificio se muestra sin apenas trascendencia plástica o dramática. Como se indica anteriormente, son algunos sucesos del interior los que realizan un pequeño guiño brutalista.

En conclusión, este edificio pertenece a un brutalismo más edulcorado y que en ocasiones ofrece espacios para la duda. Es una interpretación mucho más conservadora ligada a la experiencia inglesa de Wappenstein, pero que carece de la contundencia y el poder del uso del material de Ludler o Goldfinger. [Imagen 27a] Está en la línea de otros de sus edificios, tales como el edificio Sevilla y Martínez (1972) o el edificio COFIEC (1978). Es en su colaboración con Milton Barragán, en el edificio CIESPAL (1978), donde tiene un acercamiento a un brutalismo contundente, realizando la evolución hacia la asunción de retos estructurales y enfrentamientos a las lógicas tectónicas comentadas anteriormente, en este caso a través de la estructura en esquema de árbol

La Torre CV-CFN se aleja en parte del paradigma lecorbusieriano, pero sin ser esto desmedro de la calidad arquitectónica del producto final.

IMAGEN 27a.

Vista de la Torre CV - CFN (1984) obra de Ovidio Wappenstein, Ramiro Jácome, César Gálvez .

Fuente: Wappenstein, Ovidio, sin título, Archivo digital de Arquitectura Moderna de Quito - Pontificia Universidad Católica del Ecuador Quito - Ecuador.



6.4. El Banco Popular

Este edificio, diseñado por Rafael Vélez Calisto en 1983 y construido en 1985, es el más tardío de los estudiados. En él se aprecian dos volúmenes, destacando uno de ellos sobre el otro por la diferencia de escala. El edificio más alto presenta características brutalistas mucho más marcadas que en la Torre CV-CFN, pero tampoco llega a la contundencia de los de Barragán y de la Torre. El esquema formal obedece a una interpretación clásica en la arquitectura, tratando de manera ortodoxa elementos como los soportes, la cubierta y el acceso. (Imagen 28) La abstracción y descomposición de los elementos arquitectónicos es inexistente, pero, sin embargo, existen dos gestos que nos llevan directos al lenguaje brutalista. El primero, la exageración de los soportes verticales de las esquinas, que aporta una idea de solidez y robustez enunciada por Le Corbusier en su Unité. En lo compositivo, encontramos el juego volumétrico horizontal que se realiza en la parte superior del edificio que rompe con los esquemas clásicos enunciados anteriormente. Consiste en una sucesión de lleno y vacío de los volúmenes de hormigón visto, apareciendo unas ventanas horizontales que no aparentan serlo, obteniendo unos efectos plásticos y dramáticos con un alto índice de contención. (Imagen 29)

A diferencia del tratamiento del hormigón en el Templo de la Patria y en el Teatro Politécnico, no existen investigaciones en las texturas ni en las posibilidades de los encofrados, limitándose a superficies muy bien terminadas y sin ningún grado de tosquedad, verbigracia del uso de encofrados metálicos. Este hecho, que deriva en una cualidad de perfección, ha ocasionado que no se apliquen pinturas, ni siquiera en la enmohecida y naturalizada marquesina de la entrada. Esta ausencia de la tabla como elemento de molde genera un exceso de control sobre el terminado del material, que conducen a los postulados de claridad constructiva de Mies Van der Rohe. (Imagen 30) La excesiva presencia del vidrio en tonos azulados es una desviación absoluta del paradigma brutalista, ya que el vidrio no se muestra en su estado natural, sino que ha sido pigmentado para obtener un determinado efecto estético.

Al igual que en el edificio anterior de Ovidio Wappenstein, este proyecto ofrece serias dudas para poder incluirlo como un ejemplo brutalista ortodoxo, pero tampoco puede ser clasificable dentro de la simple claridad constructiva de Mies. Se puede considerar un término intermedio entre ambas actitudes.



IMAGEN 28

Vista del Banco Popular (1985) en Quito, obra de Rafael Vélez.
Fuente: Fotografía de J. Villagómez (2018).

IMAGEN 29.

Detalle superior del Banco Popular (1985) en Quito, obra de Rafael Vélez Calisto.

Fuente: Fotografía de J. Villagomez (2018).



IMAGEN 30.

Detalle de texturas del Banco Popular (1985) en Quito, obra de Rafael Vélez Calisto.

Fuente: Fotografía de J. Villagómez (2018).



7. CONCLUSIONES

El análisis crítico de los edificios estudiados muestra un desarrollo heterogéneo del brutalismo en Quito, el cual se muestra a veces muy contundente y otras más difuso. Desde luego, se evidencia la falta de una escuela clara y determinada en esta línea, siendo todos los referentes acercamientos individuales e interpretados de una manera personal. El brutalismo es una tendencia a la que se acercan aquellos arquitectos con inquietudes creativas potentes, no siendo para nada el refugio fácil de arquitectos mediocres. Milton Barragán se convierte en el estandarte de esta tendencia en Ecuador, siendo el único que se adscribe explícitamente a ella. Su interés por el paisaje, por la sugestión artística y la abstracción escultural lo conectan de manera indivisible con la idea de Le Corbusier, llena de silencio teórico y cargada de expresividad y dramatismo.

La interpretación del material a través de sus cualidades expresivas es una parte fundamental de los cuatro edificios. Este factor conlleva una carga teórica y conceptual que debe ser contemplada en los criterios de intervención patrimonial. Intervenciones tales como pintar una superficie de hormigón visto suponen una mutilación total y absoluta del significado del proyecto. Las actuaciones de ampliación o transformación en estos edificios pueden contemplar el uso de un lenguaje no brutalista, pero siempre entendido como contraste con la parte existente, que debe mantener su esencia y sus características. Para ello, se debe realizar un proceso de ruptura con el concepto de lo bello, entendiendo que en el caso brutalista existe una poesía que trabaja con la imperfección y con la suciedad, con las evidencias del paso del tiempo y las marcas de la edad. Un proceso de naturalización que no precisa de maquillajes ni intervenciones estéticas, sino que trasciende a través de la idea de la transitoriedad y del paso del tiempo, creando una metáfora arquitectónica de la vida y la muerte.

8. FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

- Banham, R. (1955). The New Brutalism. *Architectural Review*, 118, 354–361.
- Banham, R. (1966). *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* London: Architectural Press.
- Benavides Solis, J. (n.d.). *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Del Pino, I. (ed.) (2004) *Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980*. Quito: Trama.
- Felipe, C. (2015). Le Corbusier entre aviones y mulatas. *Universidad de La Habana*, 280, 140–152.
- Hermida, M. (ed.) (2009). *Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador*. Cuenca: Universidad Estatal de Cuenca.
- Le Corbusier. (1958). *Vers une architecture*. Paris: Vincent Fréal & Cie.
- Medina, Á. (2004). Historia y estética en arquitectura: el Modernismo o la ausencia de paradigmas. *RA. Revista de Arquitectura*, 6, 55–70.
- Montaner Martorell, J. M. (2007). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner Martorell, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Oleas, D. (ed.) (2011). *Casas y arquitectos modernos de Quito. Una generación referencial*. Quito: Universidad San Francisco de Quito.
- Orbea, H., Casado, G., & Gritti, A. (2018). Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura (H. Orbea, Ed.). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Solá-Morales, I. (1982). Teorías de la intervención arquitectónica. *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, 155, 13–22.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Central del Ecuador,
 A la Escuela Politécnica Nacional,
 A la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador,
 A Milton Barragán, Francisco De La Torre, familia De La Torre Neira, Rafael Veléz Calisto por su gentil atención y tiempo.