

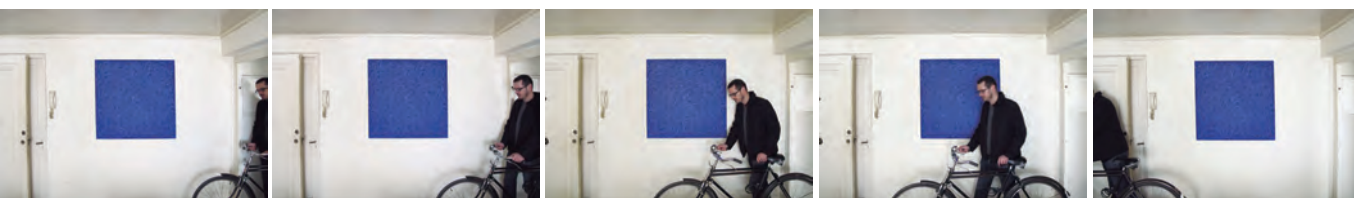
Rubén Muñoz Rodríguez

Una arquitectura coreográfica: el cuerpo en movimiento. La iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes.

[AS] Arquitecturas del Sur, 2012, N° 41, p. 80-93



Figura 0 Acceso por rampa hacia imagen de la Virgen. Fotografía: Rubén Muñoz



Secuencia: Saliendo de casa
Fotos: Moisés Muñoz

1

2

3

4

5

UNA ARQUITECTURA COREOGRÁFICA: EL CUERPO EN MOVIMIENTO. LA IGLESIA DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE LAS CONDES.¹

A CHOREOGRAPHIC ARCHITECTURE: THE BODY IN MOVEMENT.
THE CHURCH OF THE BENEDICTINE MONASTERY OF LAS CONDES.¹

RUBÉN MUÑOZ RODRÍGUEZ²

RESUMEN

La finalidad del edificio iglesia consiste en acoger la acción litúrgica, de la cual sus movimientos constituyen una parte vital en la expresividad de su lenguaje performativo. Tomando un caso de estudio ejemplar, la iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes, se pretende mostrar la estrecha relación entre dichos movimientos y su arquitectura, la que no solo les otorga cabida, sino que les imprime sentido, concediendo a sus acciones un esplendor litúrgico. Desde la construcción de la escena donde acontece el drama cristiano, vinculándose por esta vía al teatro, se constituiría una arquitectura coreográfica.

Palabras clave: Cuerpo, movimiento, acción litúrgica, iglesia Monasterio Las Condes, arquitectura religiosa

ABSTRACT

The aim of the building is to provide a place for the liturgical act, whose movements constitute a vital part of the expressiveness of its performative language. Taking an exemplary study case, the church of the Benedictine monastery of Las Condes, the aim is to show the close relationship that exists between these movements and the architecture, which not only embraces them but also impregnates them with meaning, bestowing on the actions a liturgical splendour. From the building of the stage where the Christian drama takes place, thus linking itself to the theatre, it will become a choreographic architecture.

Keywords: Body, movement, liturgical action, church of the Las Condes Monastery, sacred architecture

[1] Este artículo está basado en la investigación en desarrollo de la tesis doctoral: "La Iglesia del Monasterio Benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes: la luz como generatriz del espacio moderno litúrgico", dirigida por Víctor Pérez Escolano e inscrita en febrero del 2010, en el Departamento de Historia, Teoría

y Composición Arquitectónica, ETSA, Universidad de Sevilla, España.

Artículo recibido el 16 de abril y aceptado el 2 de agosto de 2012

[2] Académico DEA Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile. rmuozro@ubiobio.cl

“La arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad substancial: que los actos puedan constituir materia de arte es lo nuevo que yo postulo.” (Borchers, 1968: 120)



INTRODUCCIÓN: ARQUITECTURA Y ACTO LITÚRGICO

El acto litúrgico constituye una de las formas tradicionales de mediación por las que el hombre accede al misterio de lo sagrado, mediante una acción que vela y revela su dimensión trascendente³. La liturgia cristiana consiste en una acción⁴ donde se representa -haciéndose presente y actualizándose existencialmente- el drama de la redención del misterio cristiano, constituido por un lenguaje performativo⁵-en su expresión se realiza el hecho expresado-, formado esencialmente por palabras y silencios, ornamentos y signos litúrgicos, destacándose de forma especial la expresividad de sus gestos y movimientos⁶.

Circunscritos a la disciplina arquitectónica, el problema por tratar consistiría en la comprensión de los requerimientos del espacio donde se realizan dichas acciones, con la premisa de llevar la expresividad de la liturgia a cierto

[3] “Cualquier objeto o ser revestido de una dimensión sagrada, a través de la manifestación de lo sagrado (hierofanía), constituye para «el homo religiosus» el medio para entrar en comunicación con el poder sobrenatural. El misterioso trayecto del hombre hacia lo divino tiene lugar en esta mediación. El símbolo y el rito son elementos insustituibles en este trayecto, ya que la mediación se hace posible sólo gracias a ellos (...) El rito se sitúa dentro de una expresión simbólica a través de la cual el «homo religiosus» goza de un contacto vital con la realidad sobrenatural. El acto ritual está ligado a una estructura simbólica que permite pasar del signifiante al significado, de lo imaginario a la realidad ontológica, del signo al ser.” (Ries, 1994:7-8)

[4] “Bajo el concepto de acción litúrgica se entiende en las fuentes la anáfora. La verdadera acción litúrgica, el acto litúrgico por antonomasia es la «oratio», la gran plegaria, que constituye el núcleo de la celebración eucarística (...) «Oratio» querrá decir un discurso solemne y público que alcanza su mayor dignidad en el hecho de dirigirse a Dios con la conciencia de que, en cuanto tal, procede en última instancia del mismo Dios (...) Esa «oratio», es decir, la anáfora eucarística, el canon, es en verdad, algo más que puro discurso; es «actio», o acción, en el más elevado sentido del término.” (Ratzinger, 2006: 144-145)

[5] “H. Urs von Balthasar se ha ocupado ampliamente de la relación entre teología y teatro pero justamente sólo a nivel de contenido. El eje de su gran obra Teodramática es la interpretación de la redención como un drama. Su tesis central se puede formular así: la obra de la redención es un drama, un misterio, un «dromenom». Propiamente esta obra se queda en un estudiar cuestiones de tipo teológico sin entrar en el problema litúrgico. Nos dice que el contenido de la fe y de lo cristiano es un drama de modo similar a como el contenido del teatro es también un hecho dramático. En realidad, a la obra de Balthasar le falta una fenomenología de lo que es el teatro para mostrar mejor en qué está esa analogía entre el carácter dramático de la fe y de la representación teatral. Sobre todo le falta un estudio amplio de lo que es la liturgia como conjunto de lenguajes, pero además como adecuada unión de esos lenguajes con unos contenidos; la liturgia como síntesis real de fondo y forma en la que el fondo influye en la forma y la forma en el fondo. Una buena investigación fenomenológica ayuda a ver en qué consiste esa relación que hoy se denomina lenguaje performativo y cómo se da tanto en el teatro como en la liturgia de modo no unívoco ciertamente.” (Maldonado, 2002:157-158)

[6] “El hombre, dominado por la emoción religiosa, dobla sus rodillas, se postra o inclina reverentemente, junta o separa las manos suplicantes, extiende sus brazos en cruz, golpea el pecho (...), una idea concreta se encarna y simboliza en la acción o gesto sensible que la corresponde (...), logra su traducción plástica, expresiva.” (Guardini, 1946:132). Mediante acciones tan simples como caminar, arrodillarse, persignarse, abrir las manos elevando la mirada o el “ósculo” de la paz, se realiza con todo el cuerpo el contenido celebrado. Se trata de un acto reglado, perfilado durante siglos en cada uno de sus gestos y movimientos, constituyendo una síntesis del misterio cristiano. Al respecto, sobre el “arte de celebrar”, plantea Benedicto XVI: “Para una adecuada «ars celebrandi» es igualmente importante la atención a todas las formas de lenguaje previstas por la liturgia: palabra y canto, gestos y silencios, movimiento del cuerpo, colores litúrgicos de los ornamentos. En efecto, la liturgia tiene por su naturaleza una variedad de formas de comunicación que abarcan todo el ser humano. La sencillez de los gestos y la sobriedad de los signos, realizados en el orden y en los tiempos previstos, comunican y atraen más que la artificiosidad de añadiduras inoportunas.” (Benedicto XVI: 2007:n.40)

esplendor -tanto en la realización por los celebrantes, como en la “activa” participación de los fieles-, considerando que “las cosas en torno” a la liturgia, entre las que estaría su arquitectura, forman parte de las realidades que “intensifican el poder expresivo del cuerpo de sus movimientos; son como una prolongación, como un salto de lo corpóreo fuera de sus naturales confines.” (Guardini, 1946:132).

CASO DE ESTUDIO: LA IGLESIA DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE LAS CONDES

La iglesia del monasterio benedictino de Las Condes (1962/64) fue concebida en pleno desarrollo del Concilio Vaticano II (1959-64), en un período de especial reflexión y renovación de la liturgia católica. Proyectada por dos de sus monjes: Martín Correa y Gabriel Guarda⁷, constituye una obra paradigmática de la arquitectura chilena, siendo la primera obra moderna declarada monumento nacional en Chile (1981), galardonada con el premio “Obra Bicentenario” (2009), pudiendo ser considerada como “la culminación en Chile, y probablemente en Sudamérica, de

una concepción arquitectónica que surge, por una parte, de la recepción de las ideas del movimiento litúrgico y, por la otra, de una exploración de las relaciones entre el tema de la iglesia y la arquitectura moderna.” (Pérez et al., 1997:176).

Ubicada en las faldas del cerro Los Piques, en la zona oriente de Santiago, fue proyectada para 35 monjes, 12 huéspedes y 180 fieles, con una superficie de 510 m². En su configuración, junto con la rampa interior de acceso, se reconocen dos zonas claramente definidas, el cubo de los fieles y el cubo del presbiterio, vinculadas por su intersección en diagonal en torno a la mesa del altar (Figura 1).

Para el estudio del caso se realizó una triangulación de tres fuentes primarias: material inédito de archivo, incluyendo una serie de reflexiones, propuestas y proyectos precedentes que tributaron directamente en el proyecto (Muñoz, 2010:117-122); los planteamientos declarados por los autores⁸; y, finalmente, la observación directa del propio caso de estudio construido, confrontando el desarrollo de la acción litúrgica con la obra misma, con la premisa de que la arquitectura implica una experiencia irreductible recorriéndola con todo el cuerpo⁹.

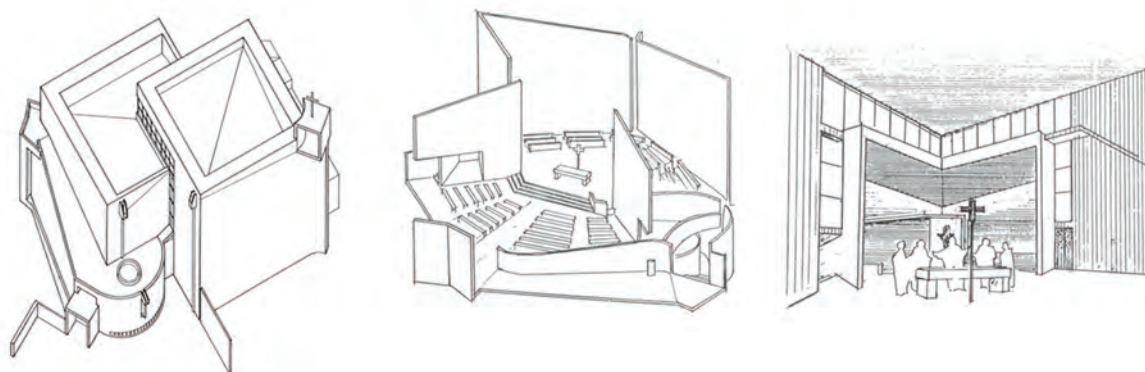


Figura 1 Axonometría exterior, de: Pérez et al., 1997; axonometría y croquis interior, de: STRABUCHI, Wren (ed.). Cien años de arquitectura en la Universidad Católica. Santiago de Chile: ARQ, 1994.

[7] Martín Correa Prieto nace en Santiago de Chile (1928). Estudia arquitectura en la PUC de Santiago de Chile, licenciándose en 1952 y decidiendo de forma voluntaria no titularse como arquitecto (no realizó el PFC) para ingresar a la vida monástica. En su formación destaca de forma especial la influencia de Alberto Cruz Covarrubias (fundador de la PUCV), quien impartía la cátedra de Plástica y promovió un profundo cambio en la enseñanza, dejando de lado la enseñanza clásica centrada en el Vignola, para incorporar un sistema moderno inspirado en los postulados de la Bauhaus. Después de la iglesia, no realizó más obras, si bien hasta el día de hoy continúa explorando el espacio a través de la escultura, declarándose cercano a la obra de Chillida.

Por su parte, Gabriel Guarda Geywitz nació en Valdivia (1928). Monje benedictino y presbítero, es arquitecto por la PUC de Santiago de Chile (1958), destacando en su formación la importancia de la enseñanza clásica previa a la reforma moderna. Estudió Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central en Madrid (hoy Universidad Politécnica), en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en Santander, y en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla. Connotado investigador, ha recibido el Premio Nacional de Historia en 1984. Actualmente es consultor de la Unesco y desde el año 2001, preside de la Comisión de Bienes Culturales de la Iglesia católica en Chile. Ha sido galardonado con el Premio Bicentenario (2003), en reconocimiento a su extenso trabajo sobre el patrimonio en Chile.

[8] Se realizó una serie de entrevistas a los autores de la iglesia: Martín Correa (OSB), Gabriel Guarda (OSB) y Patricio Gross (colaborador); y a los arquitectos de las propuestas precedentes relacionadas directamente con el caso, destacándose a Jaime Bellalta, León Rodríguez, Alberto Cruz y Miguel Eyquem.

[9] “Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial; las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, la nariz, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser en el mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo. En lugar de apelar meramente a los clásicos cinco sentidos, la arquitectura implica varios ámbitos de la experiencia sensorial que interactúan y se fusionan uno en el otro.” (Pallasmaa, 2006:43).

Junto con avanzar en el conocimiento de una obra patrimonial que continúa plenamente vigente, se pretende contribuir en la comprensión arquitectónica de los requerimientos contemporáneos del programa sacro, considerando como hipótesis central -tal como declara el propio Martín Correa-, que la principal intención arquitectónica consistió en “resaltar la liturgia, lo que se realiza, el acto litúrgico” (Muñoz, 2012:61). A partir del carácter ejemplar del caso, se abordará la comprensión arquitectónica de uno de los aspectos relevantes de la acción litúrgica, sus movimientos, buscando comprender la relación biunívoca con la arquitectura que los conforma, colocando especial atención en el aspecto más desarrollado en la iglesia del monasterio de Las Condes, el recorrido procesional desde el acceso hacia el altar.

EL CUERPO EN MOVIMIENTO PROCESIONAL LITÚRGICO

Bordeando un muro de contención de piedra, el acceso comienza ascendiendo de espaldas a la ciudad¹⁰ con un largo recorrido que bordea el cerro los Piques (Fig. 2), para culminar en una explanada donde aparecen en escorzo los dos cubos maclados de la iglesia, los que junto con el cubo menor de la puerta, el campanario y la rampa, enuncian los espacios interiores de la iglesia (Figura 3).

Desde el atrio de acceso abierto al valle con su paisaje cordillerano, con el que dialogan los blancos cubos de la iglesia, se cambia drásticamente la escala mediante el pequeño espacio que constituye la puerta. Se trata de un cuerpo cúbico ensamblado al orgánico “brazo” de la rampa, con un volumen que en lugar de formar un espacio cóncavo de recepción, emerge hacia el exterior. De la extensión natural se pasa al interior acotado, medido, limitado, constituyendo el primer punto de inflexión. Girada con respecto al resto de la iglesia para enfrentar el camino de acceso, la puerta -elemento de gran significación de la arquitectura sacra cristiana, en muchos casos de escala monumental-, es reducida aquí a un espacio de 2.8

metros de ancho, 2.2 de fondo y 3.0 de alto, que une y separa al mismo tiempo, transformándose en el límite entre el espacio profano exterior y el interior consagrado, restringiendo el acceso al interior monacal y obligando a entrar de forma individual¹¹(Figura 4).

Al cruzar la puerta, como una proyección del muro de contención exterior de piedra, un muro de hormigón gris violáceo constituye una cinta que conduce el caminar. La concavidad de su curva recibe al visitante enfrentándolo a una columna de granito -recipiente de agua bendita-, presentando simultáneamente un fragmento del interior de la iglesia y el descenso hacia la cripta, para conducir en el giro hacia el nicho de la Virgen (Figura 5).

La rampa atiende un aspecto vital en el proyecto¹², funcionando a modo de esclusa para pasar del exterior al interior de la iglesia ascendiendo 1.3 metros. Se trata de un espacio que cambia en sus dimensiones y proporciones, con una geometría que transgrede el carácter cúbico de la iglesia. Al respecto, señala Correa: “Me gustaba mucho la idea de hacer una entrada dinámica, y para nosotros otra entrada como contrapartida. Después fue saliendo la idea de la rampa, buscando un acceso dinámico, lo que dio origen a que esto fuera un caminar y no un entrar directo.” (Muñoz, 2012:60). Aquí se establece el segundo punto de inflexión, silenciando el bullicio de la plaza exterior, en el caminar ascendente de un espacio dramáticamente dinámico.

El cuerpo es conducido por el espacio rampa, con su concavidad inicial, estrechándose al ascender y dilatándose en su convexidad final, induciendo nuevamente a girar. La luz desciende por un muro lateral iluminando el suelo, dramatizando la acción del caminar y marcando una línea horizontal a contraluz, la que establece una referencia fija que realza la percepción dinámica y ascendente del espacio. Suelo y cielo suben pasando de los 3.9 metros de altura interior al inicio de la rampa, alcanzando 5 metros en el espacio cúbico vertical de la Virgen, pasando de la línea de luz horizontal-diagonal a una línea de luz vertical. La perspectiva se distorsiona, alejando y acercando la profundidad de la mirada enfocada hacia la escultura de la Virgen que levita a contraluz (Figura 6).

[10] Si bien la actual ubicación de la iglesia había sido planteada en la propuesta de Jaime Bellalta en 1953, en lugar de acceder por la fachada norte tras cruzar el frente del claustro, se siguió la propuesta de 1960 del Instituto de Arquitectura de la PUCV, resguardando el interior del monasterio y accediendo de forma directa a la iglesia por su cara poniente (Muñoz, 2010:117-122).

[11] Al respecto, se podría señalar la cercanía con el espacio cúbico abierto que inicia el puente de acceso al monasterio de La Tourette de Le Corbusier, o con el precedente directo de la propuesta de iglesia de la PUCV (1960), esbozado como un espacio alargado (Muñoz, 2010:120).

[12] Tema clásico de la obra corbusiana, desarrollado en el “promenade arquitectural” de la Ville Savoye y en el monasterio de la Tourette, por nombrar solo un par de casos ejemplares.



Figura 2 Secuencia de acercamiento a la iglesia. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 3 Atrio y exterior de la iglesia. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 4 Vista lateral del acceso. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 5 Inicio de la rampa, pila de agua y descenso a cripta. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 6 Rampa desde acceso hacia escultura de la Virgen. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 7 Vista superior de rampa y nicho de la Virgen. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 8 Hacia capilla Santísimo y altar. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 9 Hacia el altar desde nicho de la Virgen. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 10 Cruz desde altar hacia imagen de la Virgen. Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 11 Nicho de la Virgen desde presbiterio. Fotografía: Rubén Muñoz.

Junto con el sentido de la vista, en el espacio de la rampa se valoriza la percepción del oído, amplificando los pasos que reverberan al caminar e induciendo a reducir la marcha del exterior para pasar al silencio interior. Otra forma de acoger al cuerpo lo constituye el esfuerzo, leve pero efectivo, para subir este tramo inclinado¹³. El recorrido es dramatizado otorgándole un carácter significativo, cobrando conciencia el peso corporal que cotidianamente pasa inadvertido, contrastando con el carácter ingravido del cubo de luz interior, con sus planos flotantes, pasando de la experiencia corporal de gravedad a la levedad.

El tercer punto de inflexión lo constituye el espacio del nicho de la Virgen, donde nuevamente aparecen dos direcciones. Un muro cortado deja pasar la luz hacia arriba -en lugar del corte del muro de la rampa, donde ingresa la luz hacia abajo-, direccionando hacia la capilla del Santísimo, presente desde la perforación plegada que deja ver su interior teñido de amarillo. Por otro lado, la imagen de la Virgen, junto con el ángulo invertido de la esquina norte, presenta la dirección hacia el altar, acercándose al culmen del recorrido iniciado en el ascenso del cerro Los Piques (Figuras 7 y 8).

El espacio cúbico del altar, enunciado en escorzo desde la subida por la rampa, cambia su percepción según la posición del observador, apareciendo gradualmente para sólo al final del ascenso descubrirse en su totalidad. Tras girar nuevamente, aparece en un instante especialmente significativo la constitución geométrica exacta del espacio cúbico de luz, coincidiendo el eje diagonal dibujado en el suelo con la arista vertical del presbiterio, cruzando los dos cubos y vinculando la forma en Cruz del Hijo de la Virgen con la Cruz flotante sobre el altar (Figuras 9, 10, 11).

Desde este giro final iniciado en la curva de la rampa, con su eco en la leve curvatura de la esquina sur del presbiterio, se pasa del espacio cinético de la rampa al espacio estático cúbico del altar, incorporando la tradición clásica de la arquitectura eclesial -evidenciada por la axialidad y simetría-, con un espacio que ahora será dinamizado por las variaciones de la luz natural.

[13] En este punto, se podrían establecer cercanías con los planteamientos de Virilio: "En la arquitectura oblicua, hay una relación fundamental con el cuerpo, postural (...) Con la función oblicua, el cuerpo sigue siendo ergonómico, pero se vuelve principalmente una masa ponderal. Tiene un peso. Volvemos a un tema muy recurrente para mí: la gravedad. El hecho de que el cuerpo tenga un peso es un elemento determinante para la arquitectura, aunque hoy en día se lo haya declarado nulo. Una vez que el piso es lo suficientemente sólido como para sostener el cuerpo, el peso deja de existir (...) Una vez que uno inclina los planos, las cosas bajan, y uno modifica la relación con el espacio (...) Todas las dimensiones, todas las direcciones del espacio se vuelven modificaciones en el cuerpo". (Virilio, Lotringer, 2003: 36-37). Enfatizando el valor del suelo inclinado como forma de incorporar la experiencia corporal en arquitectura, plantea Virilio relaciones con la coreografía teatral: "No hay que olvidar que detrás de la coreografía de la función oblicua está la escenografía teatral." (Ibidem: 32)

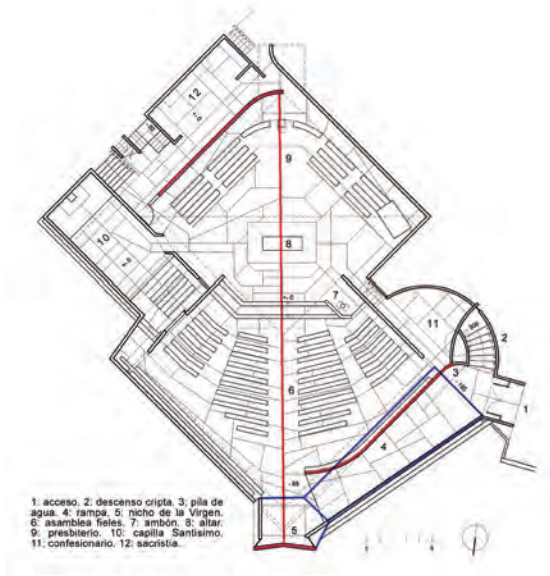


Figura 12 Planta, mostrando la relación entre la rampa de acceso, el nicho de la Virgen y el altar, enfatizando la línea de piso del eje central. El dibujo de las plantas (Fig.12, 13 y 14) fue realizado a partir de los planos originales del proyecto, con la colaboración de Esteban Lepe.

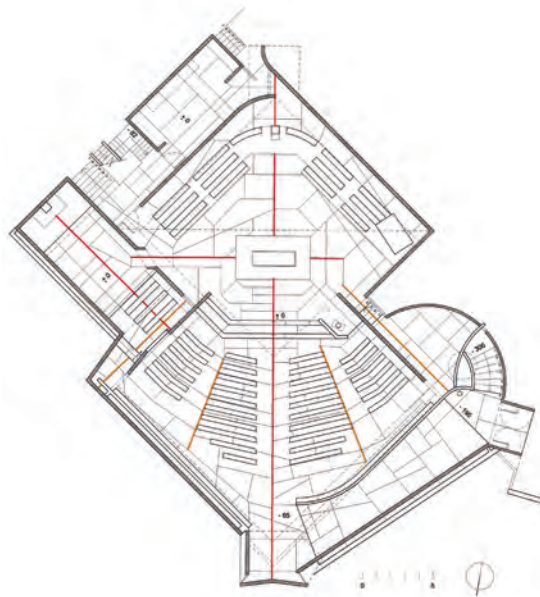


Figura 13 Planta con mobiliario, señalando las direcciones de los recorridos principales hacia el altar, marcadas por las líneas del piso.



Figura 14 Planta sin mobiliario, subrayando las líneas del piso que muestran el orden radial de los recorridos y asambleas en torno al altar.



Figura 15 Acceso procesional de monjes (domingo de Pascua de Resurrección, 2011). Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 16 Procesión de las ofrendas (domingo de Pascua de Resurrección, 2011). Fotografía: Rubén Muñoz.

Hasta aquí, se trató la dirección más elaborada en la iglesia, la secuencia que fieles y monjes recorren desde el acceso hacia el altar, concibiendo arquitectónicamente la experiencia corporal de un recorrido como una acción ritual procesional. Las líneas de piso, constituidas por listones de madera que separan los paños de hormigón, dan cuenta de las direcciones de los diferentes movimientos litúrgicos. Junto al acceso procesional iniciado con los giros de la rampa, para llegar al eje central diagonal que cruza los dos cubos hacia el altar, cabría señalar los movimientos circulares en torno al altar, las direcciones hacia el ambón de la palabra, hacia la capilla del Santísimo, los accesos por el presbiterio y el desplazamiento por sus bordes, para descender por el espacio de la confesión o por la capilla del Santísimo¹⁴, evidenciando la organización radial de la asamblea de fieles y monjes en torno al altar, la que se conjuga con el orden axial descrito (Figuras 12, 13, 14).

La arquitectura conforma con sus espacios los movimientos propios de la liturgia: desde los accesos a las diferentes horas litúrgicas (Figura 15), la procesión de las ofrendas (Figura 16), los desplazamientos hacia el ambón para la liturgia de la palabra, los movimientos de la eucaristía en torno al altar (Figura 17), la procesión de los fieles para la comunión (Figura 18), hacia la capilla del Santísimo, hacia la imagen de la Virgen en la oración de las vísperas, junto a los movimientos de ritos no tan habituales, como la incensación o la aspersion con agua, las profesiones religiosas, las exequias de difuntos y las procesiones de las fiestas del Domingo de Ramos, el Vía Crucis de Semana Santa o el lucernario de la Pascua de Resurrección.

[14] Detrás del muro de la capilla de Santísimo o del espacio de la confesión, a través de la sacristía o tras el murete del espacio rampa -ocultando las idas y venidas del acceso de los fieles-, se permiten diversas opciones para recorrer la iglesia evitando interrumpir las celebraciones litúrgicas.



Figura 17 Consagración, desde presbiterio (domingo de Pascua de Resurrección, 2011). Fotografía: Rubén Muñoz.



Figura 18 Procesión de la comunión, desde presbiterio (domingo de Pascua de Resurrección, 2011). Fotografía: Rubén Muñoz.

CONCLUSIÓN: UNA ARQUITECTURA COREOGRÁFICA

“Esta iglesia es estática, muy equilibrada, pero para la celebración se dinamiza todo, es un ballet, con todos los colores de los ornamentos, los desplazamientos, el humo del incienso, las idas y las venidas, los recitales de las lecturas, todo se pone en movimiento, ese es el momento estelar de la iglesia (...) Es todo para privilegiar la acción eucarística, es evidente que la iglesia cobra toda su vida cuando hay una celebración.”¹⁵

Gabriel Guarda, OSB.

Así como el origen del teatro guardaría relación con los ritos litúrgicos¹⁶, siguiendo lo planteado por Ricardo Morales, al construir la escena donde acontece la vida del hombre, la arquitectura se vincularía con el teatro¹⁷. El término “escenográfico”, si bien es aplicado en ocasiones de forma crítica al referirse a la arquitectura¹⁸, resultaría apropiado para referirse a sus requerimientos cualitativos más finos, al caracterizar los actos de una obra, pudiendo considerarse como “para los grandes arquitectos, la arquitectura ha sido siempre escenográfica.” (Virilio.Lotringer, 2003: 37).

En la iglesia de Las Condes, los movimientos del cuerpo en el espacio constituyen un punto clave en su organización. Modelados en relación con el paisaje, medidos en los

tamaños de una elaborada secuencia procesional de espacios en ascensión, con una iluminación creciente en intensidad. Varios puntos de inflexión, con sus giros y cambios de escala, proponen un cambio de actitud, pasándose de lo dinámico del acceder a la estabilidad de la simetría clásica del altar, del peso corporal en ascensión a la levedad de la luz, aunando la axialidad procesional con una organización de planta central en torno al altar, constituido como centro, origen y fin de todos los recorridos. Direccionando y dando cabida a los diferentes movimientos litúrgicos, el cuerpo es conducido finamente por la arquitectura, en sus ascensos y descensos, con las direcciones de sus espacios, con sus curvas y contra curvas, con sus planos, cielos y suelos, con su luz, constituyendo la experiencia de su recorrido en un relato especialmente significativo (Fig. 19).

La arquitectura, desde la conformación de la “puesta en escena” de la acción litúrgica (Fig. 20), al modelar las acciones del cuerpo en sus movimientos, se constituye como una arquitectura coreográfica. Es así como, acompañando los movimientos -como si de “un ballet” se tratase-, no sólo les otorga dirección y cabida, sino que les imprime sentido, concediendo a sus acciones un esplendor litúrgico, permitiendo -desde la posibilidad enunciada por Juan Borchers- “que los actos puedan constituir materia de arte.”



Figura 19 Desde rampa de acceso hacia imagen de la Virgen y altar. Fotografía: Rubén Muñoz.

[15] Declaraciones de Gabriel Guarda en entrevista realizada por el autor (Santiago de Chile, 29 de agosto de 2007).

[16] “En los comienzos de todas las religiones hay ciertos ritos que evolucionan poco a poco hasta convertirse en representación teatral. Igualmente en el ámbito cristiano-occidental, concretamente en el europeo, el teatro nace del culto eclesial (...) El teatro en sus comienzos no es sino un conjunto de ritos. Y esos ritos, como todo rito, lo que hacían era encarnar lo invisible, es decir, expresarlo de modo visible o sensible (...) Hoy, como en toda época, es necesario escenificar auténticos rituales; es decir, unir el rito y la puesta en escena. Ahora bien, eso sólo es posible si hallamos auténticas formas expresivas.” (Maldonado, 2002:155,160)

[17] “La condición representativa que atribuimos a la arquitectura vincula este arte al teatro, porque origina el escenario en el que gran parte de nuestra vida transcurre, permitiéndola; tanto como constituye la escenografía ante la que representan nuestras especiales maneras de vivir, haciéndolas visibles y patentes.” (Morales, 1984: 238-9)

[18] Con respecto al caso de estudio, cabría señalar como al privilegiarse la dirección desde el acceso hacia el altar, la percepción desde el presbiterio hacia los fieles no fue tan finamente desarrollada, dejándose a la vista las entradas de luz, colocando a los monjes en una situación similar a un escenario, “tras bambalinas”. (Figuras 17 y 18).



Figura 20 Rito de incensación en el altar (domingo de Pascua de Resurrección, 2011). Fotografía: Rubén Muñoz.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece el apoyo del Departamento de Diseño y Teoría de la Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, mediante el proyecto de investigación DIUBB 094702 1/R, 2009-10: “La luz en la arquitectura sacra contemporánea en Chile Una mirada desde el Concilio Vaticano II”. Se agradece de forma especial la colaboración de Martín Correa (OSB) y Gabriel Guarda (OSB).

BIBLIOGRAFÍA

BENEDICTO XVI. Exhortación apostólica postsinodal *Sacramentum Caritatis*. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2007.

BORCHERS, Juan. *Institución arquitectónica*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1968.

GUARDINI, Romano. *El espíritu de la liturgia*. Barcelona: Araluce, 1946 (1918).

MALDONADO, Luis. *Liturgia, Arte, Belleza: Teología y Estética*. Madrid: S. Pablo, 2002.

MORALES, José Ricardo. *Arquitectónica*. Concepción: Universidad del Bío-Bío, 1984.

MUÑOZ, Rubén. (2010, diciembre), La iglesia del Monasterio Benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes: Propuestas precedentes. *Arquitectura Revista*, v. 4 n° 2, p. 106-126, consulta el 30 de marzo de 2012, doi: 10.4013/arq.2010.62.03.

MUÑOZ, Rubén. Una arquitectura ausente ilumina la celebración del misterio: La iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes. Entrevista al arquitecto Martín Correa. *Boletín Académico, Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2012, n° 2, p. 56-63.

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PÉREZ, Fernando; BANNEN, Pedro; RIESCO, Hernán; URREJOLA, Pilar. *Iglesias de la modernidad en Chile: Precedentes europeos y americanos*. Santiago de Chile: ARQ, 1997.

RATZINGER, Joseph. *Introducción al espíritu de la liturgia*. Bogotá: San Pablo, 2006.

RIES, Julien. *Los ritos de iniciación*. Bilbao: EGA, 1994.

VIRILIO, Paul. LOTRINGER, Sylvère. *Amanecer crepuscular*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.