

La Máquina Opalina

Iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes de Santiago de Chile.¹

Las cosas por hacer:

Muchas.

El tiempo:

Escaso.

Por qué usar un bien escaso para prestarle atención a esta obra?

4 razones:

Porque por una largo tiempo, ella fue una de las 3 obras de arquitectura que había en Chile.^(a) Tal condición fue alcanzada por los dos jóvenes arquitectos Correa y Guarda en éste su primer y último proyecto ^(b), por su capacidad de transformar el realismo ascético desde donde partieron ^(c), en certeza inefable ^(c).

a- Origen y originalidad de la obra ²

AA: *¿En qué año empezó el proyecto y en que año la construcción?*

MC: El proyecto duró algo más de un año y la construcción otro año, o sea, si se terminó el 65, empezamos como el 63.

AA: *¿El proyecto tuvo correcciones? ¿Quién corregía el proyecto?*

MC: Nadie. A nuestra comunidad y en general a la gente que no es arquitecto, lo único que les interesa es que las cosas se hagan, que quede firme, que quede lo mejor posible, pero no había mucha resonancia en el resto.

AA: *Sin embargo el que ustedes hayan hecho el proyecto es porque no gustó a la comunidad una versión anterior³, o sea que hubo una contraparte suficientemente fuerte como para vetar un proyecto y encargárselo a ustedes.*

MC: Sí, pero la contraparte, que era la comunidad, no corregía; se estaba de acuerdo que la proposición del Instituto de Valparaíso, no correspondía. El proyecto era muy interesante, pero a esa altura ya no nos interesaba sólo lo interesante; era una cosa de gran vuelo, una secuencia diagonal de claustros que remataba en la iglesia, pero ya no estábamos para el gran vuelo. Cuando nos pidieron a nosotros, hubo una especie de acuerdo tácito basado en una enorme confianza. Eso lo encuentro bien admirable, que hayan confiado en dos jóvenes que acababan de salir...

b- Velocidad de la iglesia = 1 o/v⁴

AA: *¿Qué edad tenían cuando les encargaron el proyecto?*

MC: No era tanto la edad porque eran ya 10 años que estábamos aquí adentro, o sea tendría 36 años, por ahí, pero sin ninguna experiencia. Yo insisto: fue un "carril" muy grande, yo tenía mucho susto, pero en la misma medida del susto, sentía que me estaba funcionando, que estaba milagrosamente llegando a cosas pero cuya línea directriz no sé de dónde venía. Miedo por una parte y una cierta inconciencia por la otra; era como un mandato, porque o lo hacíamos nosotros, o lo hacía cualquier maestro, con un albañil, que podía resultar en cualquier cosa. Era tan grande el riesgo que resultara cualquier cosa, que dijimos, bueno, hay que hacerlo; quiera Dios que nos resulte. Piense que yo había salido el 52 de la universidad, había alcanzado a hacer una casa mientras estaba afuera, para ver si tenía vocación o no, pero jamás pensé que iba a tocarme todo esto. Tenía mucho miedo de mis amigos también, de una crítica que podría haber sido demoledora.

Fue durante ese año de proyecto que construimos esa maqueta en la que uno podía meter la cabeza adentro, que por lo demás era muy elemental, no tenía nada de perfecto. Simplemente me dí cuenta que uno no podía apreciar la luz ni los planos sin meterse adentro. Y justamente la luz la estudié con un fotómetro de una máquina fotográfica, porque sobre todo en la parte de los fieles era bien difícil saber qué luz iba a haber. Se quería una luz mucho más amortizada que la de nosotros, pero que también fuera la suficiente. Esto sin ninguna ciencia luminotécnica, fue meramente empírico.

¹ La iglesia está ubicada en los faldeos cordilleranos de los Andes, en la parte oriente de Santiago. Consiste básicamente en dos volúmenes cúbicos de unos 14 m de lado en planta, de color blanco, de distinta altura e interceptados diagonalmente por la arista. Girados respecto de los cubos y enfrentando a quien se acerca, tres volúmenes de aire en sombra, el cubo del campanario, el tajo del nicho de la virgen y el cuerpo del acceso, completan el conjunto de unos 500 m³ en total. Una vez atravesado el cuerpo de acceso, se ha de abandonar el eje del conjunto remontando la rampa para quedar situados en uno de los extremos del eje diagonal (30 m.) de las naves, la menor de las cuales (10 m. de altura) alberga a los fieles, y la mayor (13 m.) a la comunidad de monjes. Periféricamente, la rampa de acceso, la capilla del santísimo y la sacristía, envuelven delicadamente las naves principales.

² Dice Fernando Pérez en Los Hechos de la Arquitectura: "la iglesia fue proyectada por dos arquitectos jóvenes, casi sin experiencia y sin demasiado entusiasmo por hacerse cargo del proyecto. Conociendo estos datos el resultado sorprende: cargado de una intensidad retenida y de una precisión formal notable, la iglesia es de inmediato reconocida como una de las obras culmines de la arquitectura moderna chilena. La actividad de sus autores prácticamente se detiene en ella. No se trata sin embargo de una obra aislada; ella supo recoger una reflexión larga en torno al tema de la iglesia y un modo particular de concebir la arquitectura moderna, encarnado una especie de búsqueda colectiva".

Tal búsqueda comienza en 1929, con la construcción del primer edificio moderno en Chile; se deberá esperar sin embargo hasta la década del 60 para pasar de la práctica de un lenguaje y encarnación de la regla a la elaboración de algún discurso original. Al de esta iglesia, habría que sumar el de la Cooperativa Eléctrica de Chillán de Juan Borchers y la experiencia de la Ciudad Abierta de Ritoque del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

³ La primera versión corresponde a un equipo liderado por Jaime Bellalta, ganadores de un concurso privado en 1953. Bellalta, era profesor y uno de los fundadores del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, pero participa en el concurso con un equipo de Santiago. En este proyecto, la iglesia, al igual que la actual, ocupa la esquina sur-poniente del claustro, sin embargo el acceso al conjunto se hacía desde el oriente, con lo cual, y al revés de lo que ocurre en la iglesia actual, se llegaba a ella sólo después de haber atravesado los edificios del monasterio. La colocación de la iglesia sobre una cripta y una gran rampa, que en esta versión queda además explicada como la manera de acceder a la iglesia sin interferir la clausura, aparecen como los elementos que permiten adecuar el volumen a la topografía del terreno. En versiones posteriores del proyecto de Bellalta, se adelanta también el encuentro por la arista de los volúmenes, así como la iluminación indirecta de los espacios; a este respecto habría que recordar que en los mismos años, se había desarrollado en el Instituto de Valparaíso, el mítico proyecto para la Capilla de Pajaritos, una de cuyas premisas básicas era el ingreso de luz al interior desde fuentes invisibles para construir un "cubo de luz".

En 1960, mientras Bellalta se encontraba en Inglaterra, la Orden encarga al propio Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, el re-estudio del proyecto. El proyecto, donde tiene destacada participación Alberto Cruz, José Vial y Arturo Baeza, reformulaba la tradicional configuración cerrada del claustro reemplazándola por una en zig-zag; a este proyecto se debe la inversión del acceso al conjunto desde el oriente al poniente.

La Orden, al no sentirse interpretada por los proyectos anteriores, considerados además excesivos y costosos, decidió encargar la obra a los hermanos Martín Correa (1928 -) y Gabriel Guarda (1928 -), arquitectos titulados 10 años antes en la Universidad Católica de Santiago. Ante la resistencia de los monjes a aceptar el encargo, ya que habían decidido abandonar la arquitectura para dedicarse a la vida contemplativa, la Orden recurrió al voto de obediencia.

⁴ 1 o/v = 1 obra por vida.

AA: *¿Mientras estudiaba, recuerda alguien que lo haya marcado?*

MC: No. No tengo noción de eso. Yo salí de la universidad sintiendo una gran inmadurez. Esta obra es más porque aquí yo creo que el Espíritu Santo sopló, aunque la gente que no tenga mucha fe, se reirá. Yo creo que hay cosas bien logradas y que fueron fruto del tiempo que tuvimos para pensarlo ⁵.

AA: *¿Ha seguido relacionado con la arquitectura? ¿Ha vuelto a proyectar?*

MC: No ⁶. Es decir me han invitado a participar en jurados de iglesias, en 3, pero nada más. Recibo la Revista del Colegio de Arquitectos, pero hasta ahí llego. Hubo un período en que me sentí muy fuera de esto, cuando empezó esto del... neoclásico, no sé cómo se llama...

AA: *Posmodernismo.*

MC: Eso. Ahí yo me preguntaba para donde se fue la cuestión, pero después parece se recuperó la sobriedad y se ve mucho espacio... Yo el descubrimiento del espacio lo tuve aquí y no en la Facultad. El sentido del espacio, de qué tengo que buscar, eso lo sentí trabajando aquí. Ahora obras... como yo no salgo, no te podría decir.

AA: *¿Usted conoce a van der Laan? El monje-arquitecto benedictino...*

MC: No. He oído hablar pero no le conozco obras.

c- Concreto & Real

AA: *¿Por qué las tablas de los moldajes de caras de los cubos son perpendiculares entre sí?*

MC: Primero que todo, si fueran los dos horizontales, habría sido muy difícil que la arista quedara derecha; se habría producido un endentado. Y si hubiesen sido las dos verticales... ni me acuerdo bien... ¿dónde dices tú que pasa eso? ¿en la fachada o en el interior?

AA: *Pasa tanto por dentro como por fuera.*

MC: Bueno, hicimos la variación horizontal-vertical, por darle algún interés a la fachada misma. Entonces ante la disyuntiva... las dos horizontales no se podía porque la arista se perdía y las dos verticales si bien construían muy bien la arista no alcanzaban a componer el cubo ⁷.

AA: *¿Es verdad que ustedes metieron a propósito unas pequeñas cuñas entre las tablas para que se marcara la línea?*

MC: Sí, concretamente yo fui. Porque quería que se expresara brutalmente, quería acentuar el

⁵ Mucho tiempo y poca obra no siempre es garantía de una buena obra. La celebrada lentitud de Mies se puede eventualmente transformar para quien tiene pocos encargos, en voluntad por mostrar todo lo que se ha pensado. Particularmente elogiable en el caso de Benedictinos es la capacidad de renuncia y contención, que hace a los arquitectos colocar en la obra sólo lo que viene al caso. El mérito es aún mayor cuando la obra es *opera prima*; la impaciencia por querer demostrar la propia destreza fue suspendida en favor de hacer aparecer sólo el diseño necesario.

⁶ Gabriel Guarda, por su parte, se dedicó al estudio de la historia; particularmente influyente para varias generaciones de arquitectos fueron sus trabajos de levantamiento de las iglesias en Chiloé, Atacama o Illapel y de las fortificaciones del sur de Chile con alumnos de la Universidad Católica de Santiago. Recibió el Premio Nacional de Historia en 1984.

Es a esto probablemente a lo que se refiere Moneo cuando dice que hay que ser como Velázquez y no como Goya; el primero dijo todo lo que tenía que decir en 100 pinturas y luego se retiró. Goya en cambio, pintó más que lo que hacía falta para decir lo que tenía que decir.

Iglesia del Monasterio Benedictino
Correa + Guarda, Chile, 1964
Fachada de acceso



volumen, darle una aspereza. Eso lo hice hasta cierta parte, hasta que me aburrí, porque era mucho trabajo; eso lo hice fundamentalmente en las caras que están al fondo cuando uno entra. Ahora bien, nosotros no escogimos ese tablero de moldaje porque no hubiera otro; se podría haber insistido en un tableraje más fino, pulido, machihembrado... pero se optó por darle a este edificio una tosquedad, y exageré la tosquedad porque sabía que el sol iba a entrar por ese lado, marcando mucho esa rugosidad.

AA: *Eso es radicalmente distinto entonces a lo que toda la literatura arquitectónica local, que se detiene mucho más sobre el blanco de los muros y se explaya con todo tipo de adjetivos sobre espacio metafísico, abstracto, puro, etéreo, etc.*

MC: El blanco tiene más que ver con el edificio preexistente, porque nos gustaba mucho la luminosidad del blanco; lo veíamos como la única manera de destacar la luz. Una vez atrapada la luz, la rugosidad era la manera de darle realismo a este espacio. Yo no habría propuesto ni remotamente hacer un muro liso ahí, de esas proporciones. Me habría parecido una cosa tan abstracta que se podría haber visto como algo celestial, que no era la idea; aquí la idea era que estuviésemos en la tierra.

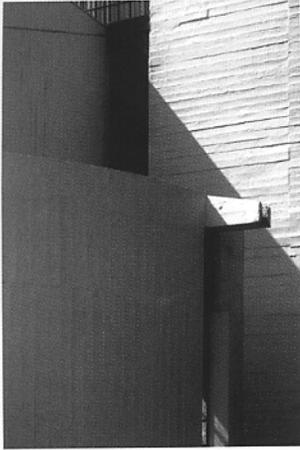
AA: *En las ventanas hay 3 anchos de carpintería metálica distintos...*

MC: Bueno, es una proporción nada más.

AA: *Pero hay una intención de que sea variable*

MC: Por supuesto; es una composición mondrianesca. Ahora, la intención al principio era hacer vidrios de color, vitrales, pero poco a poco lo abandonamos, porque nos interesó crear una atmósfera con un tono tranquilo, cálido, por decir algo... opalino. Y entonces los vitrales y toda esa

⁷ La cara sur-poniente del cubo, casi siempre en penumbra, recibe sólo la luz horizontal del final de la tarde, acusando muy fuerte la estrización vertical; la de la cara nor-poniente, recibe un sol más levantado que acentúa la estrización horizontal. Con esto, las caras del cubo se leen como entidades autónomas, sin la continuidad entre un plano y otro que una eventual textura repetitiva y rítmica que entablados en una misma dirección, a modo de una piel, podrían haber generado



Iglesia del Monasterio Benedictino,
Correa + Guarda, Chile, 1964
Detalle volumen de acceso

base de colores fuertes, que yo fui a ver a algunas iglesias del centro, están muy bien para mirarlos como un cuadro, pero no sentía que le diera a la iglesia... o sea, el temor mío era hacer chiches, hacer cosas bonitas. Y un vitral podía ser bonito, pero qué le aportaba a lo importante, a la atmósfera opalina? No sentí que le aportara, en cambio sentí el peligro que nos aburriera tener tan presente una serie de cosas fuertes. El problema es que ésta es distinta de una iglesia de peregrinación donde uno va por un rato; aquí uno vive. A lo mejor me equivoco medio a medio; no conozco ninguna catedral europea, pero vivir con una vidriera intensa durante toda la vida, durante 7 u 8 veces al día... hubo una demora, porque le encargamos a alguien que fue a Alemania que nos hiciera unas averiguaciones, nos mandaron unos folletos, pero entretanto se acabó la plata, así que nos quedamos con la luz que hay⁸.

AA: *Hay un artículo que Fernando Pérez escribió hace un tiempo que se llama El Espejo y el Manto⁹, en que justamente habla de esa polaridad que rige toda obra de arquitectura, en que por una parte es un objeto al cual uno le pone atención, que uno mira y juzga como objeto artístico y que es espejo porque eventualmente nos refleja como autores, como sociedad o como época, pero al mismo tiempo la obra es un manto, un derredor al cual uno no le pone atención, sino que simplemente nos permite...*

MC: ¿Estar?

⁸ Una de las operaciones más delicadas, fue encontrar la medida de la angostura entre los dos cubos, el grado justo de separación entre la nave de los fieles y la de los monjes, pero en que todavía se conservara un espacio unitario. Desde la de los fieles, lo habitual era ver el otro cubo ocupado por los monjes, con lo cual el problema era más bien el de la continuidad y la integración; por el contrario, desde la nave de los monjes lo habitual era que el otro cubo estuviera vacío, con lo cual el problema era el de la autonomía. En ese sentido, al ser la nave de los fieles el volumen más bajo, la angostura carece de dintel y dado que desde ella todas las ventanas son invisibles, toda ella se transforma en una especie de prisma isométrico de luz que suprime la profundidad y unifica los espacios. El cubo de los monjes en cambio, al ser más alto, recorta dos de sus caras pero jamás las aristas completas; ello sumado al hecho que las ventanas desde aquí sí son visibles, lo cual produce un cierto encandilamiento, deja al otro espacio a contraluz y por ello, separado.

AA: *Justo. Por una parte la obra tiene que ser capaz de resistir que uno la mire y por otra parte...*

MC: Que estuviera ausente.

AA: *Claro, que pase al rabillo del ojo.*

MC: Bueno, esa es toda la cuestión: crear un espacio para orar, que te ponga en situación de, pero no insistentemente. Hubo muchas tentaciones, incluso de llegar a poner una frase, pero no se hizo. Por eso es que esta iglesia puede llegar a escandalizar a mucha gente pía, porque no hay un mensaje explícito.

AA: *¿Alguna otra cosa que haya que saber?*

MC: Una gran cosa fue encontrar el calculista, y aquí también se cuadró el Señor. El único que fue capaz de calcularlo fue el "taita" Ramírez, que trabajaba en Colombia, pero que cada tanto venía a Chile, porque era chileno. Y en uno de sus viajes lo contacté. Bueno, hay muchas cosas antes, porque yo al principio había planteado esto como una estructura medio prefabricada, por abaratar o no sé por qué cosa. Hacer como una estructura, no algo macizo, con algunas placas, como unas corazas, hechas en obra, moduladas, colocadas sobre un enrejado de concreto, que de hecho resultó, que fue calculada, con una pilarización cada un metro y con placas apernadas por dentro y por fuera, etc. Sudé con eso. Pero me empezó a dar susto, porque el calculista me preguntó quién se iba a encargar de la ejecución de esto. Fui a hablar con el constructor y me dijo, mira, claro, ponemos un banco con vibradores, pero yo sentía que nadie se hacía cargo. Siempre eran recomendaciones, tú vas al Instituto del Cemento y pides que te den la dosificación; ¿la máquina vibradora? bueno, aquí no hay pero se fabrica, lo único es que hay que tener cuidado con la malla... Me asusté porque me di cuenta que iba a tener que estar al lado del banco ese, para que nadie se equivoque, para que la vibración se haga, sabiendo como es la realidad en Chile. Entonces hablé con el Superior y le dije, ¿sabe que?, no me está pareciendo. Pero tenía la presión del calculista que me decía que él no me hacía ninguna otra cosa. Le pedí al propio ingeniero un segundo ingeniero que pudiera darme paz y me llevó donde Flores, que era un "taita" un gurú, y fui con el prior, para sacarme de encima un poco de responsabilidad. Y me dijo, yo no veo problema, usted se está asustando demasiado, si esto en Suecia... y me hablaba de cosas que existían. Pero no me quitó el susto de ninguna manera; yo soñaba con que había un temblor y las placas... Y ahí fue donde el constructor me dijo que fuéramos donde el "taita" Ramírez, y él me dijo, que no había ningún problema, que lo hiciéramos en concreto. Y él lo delegó a Carlos Wiegand, un ingeniero recién recibido, muy capaz y listo y salió la cuestión. Pero fue también por mis leseras de andar inventando. Y gracias a Dios me "chanté", porque hoy estaría muerto, conociendo la obra, lo que costó que fraguaran las cosas, que no hubieran nidos, que los niveles, en fin.

AA: *¿Qué luces tienen los cubos?*

MC: 14 x 14m y 15 x 15m

■
9 Pérez Oyarzún, Fernando; arquitecto PUC, doctor en arquitectura ETSAB, en *The Mirror and the Cloak*, AnyBody, Buenos Aires, 1994.