



Fig 01



Fig 02



Fig 03



Fig 15



Fig 16



Fig 17



Fig 04



Fig 05



Fig 06



Fig 18



Fig 19



Fig 20



Fig 07



Fig 08



Fig 09



Fig 21

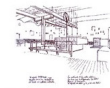


Fig 22



Fig 23



Fig 10



Fig 11



Fig 12



Fig 24



Fig 25



Fig 26



Fig 13



Fig 14



Fig 27



Fig 28



Fig 29

# DEL SENTIDO DEL LUGAR AL LUGAR DE LOS SENTIDOS

por José Quintanilla Ch.

## Resumen

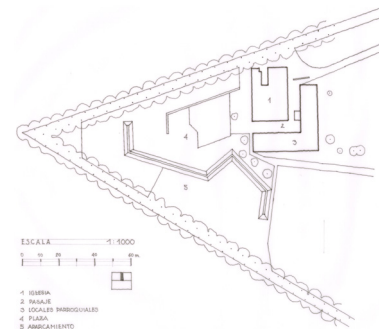
Eje temático: enseñanza de la arquitectura desde el sentir

Los arquitectos construimos para cuidar. No sabemos vivir naturalmente en la naturaleza. Esto nos hace intensamente creadores. El hombre se plantea "cada vez" cómo es la casa. Estamos en un permanente volver a comenzar, nos gusta permanecer en los inicios, trabajar con las primeras palabras.

Proyectar es el verbo que más define a los arquitectos. Proyectar es aprender a relacionar, a vincular. Nos vinculamos entre nosotros y con todo lo que nos rodea. Ahora bien, no hay arquitectura si no hay construcción. La



01



02

Arquitectura es una realidad material, táctil, concreta, condicionada por la física y regulada por la geometría. Posee hechos objetivos y "hechos de arquitectura". La arquitectura es un cuerpo a cuerpo, donde sentir es una forma de inteligencia, capaz de ponernos en el terreno de la emoción. Una de las primeras vinculaciones que hay que aprender es entre la Realidad y la Representación. A través del proyecto y la construcción, la arquitectura debiera cuidar la vida, en completo acuerdo con la Naturaleza. En esto consiste, en gran medida, la alegría de enseñar este oficio.

Palabras claves

Percibir, Representar, Proyecto, Cuidar, Emoción

## 1. INTRODUCCIÓN

Los arquitectos construimos para cuidar. No sabemos vivir naturalmente en la naturaleza. Esto nos hace intensamente creadores. Los animales hacen nidos, madrigueras, los crean de una manera precisa y siempre igual. El hombre en cambio se plantea “cada vez” cómo es la casa. Estamos en un permanente volver a comenzar, nos gusta permanecer en los inicios, o dicho más poéticamente, trabajar con las primeras palabras.

Proyectar es el verbo que más define a los arquitectos. Proyectar es aprender a relacionar, a vincular, religar, los artificios con la naturaleza, reconociendo y respetando los diversos procesos que hacen posible la vida. Paradójicamente, y de una forma inconsciente, los arquitectos trabajamos más con el tiempo que no con el espacio. En este sentido, que la arquitectura se enseñe en la Universidad importa porque es donde uno aprende nuevas maneras de vincularse con las Cosas, la Realidad y el Mundo. Es decir, nos vinculamos entre nosotros y con todo lo que nos rodea.

Ahora bien, no hay arquitectura si no hay construcción. La Arquitectura es una realidad material, táctil, concreta, condicionada por la física y regulada por la geometría. Posee hechos objetivos (peso y medidas, el propio cuerpo y los sentidos) y “hechos de arquitectura” (calces entre vida y formas). ¿Por qué esto es así? Porque nos interesa que la vida sea lo mejor posible para todos y todas, y esto sólo es posible si hay plena consciencia y para esto hay que abrir las puertas a la percepción.

A través del proyecto y la construcción, la arquitectura debiera cuidar la vida, en completo acuerdo con la Naturaleza. En esto



03



05

consiste, en gran medida, la alegría de enseñar este oficio.

## 2. CUANDO LA IMAGINACIÓN SE MUESTRA A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN

Una de las primeras vinculaciones que hay que intentar, a través del acto de construir, es la vinculación posible y fecunda entre Realidad (aquello que se puede percibir, ya sea por la mirada o por el tacto) y Representación (aquello que se puede comprender y mostrar mediante la imaginación). Uno percibe la realidad a través de los sentidos. La percepción es siempre subjetiva, no todos percibimos de igual forma. Este hecho, despierta la imaginación que nos ayuda a la comprensión de lo que percibimos y a la intelección/reflexión proyectual de nuevas realidades que exploramos a través del dibujo. La representación, en este sentido, nos devuelve a la realidad desde un horizonte propositivo y con sentido, en el que se entrelazan recuerdos, acontecimientos y emoción.

Percibimos a través de los sentidos los artificios y la naturaleza, y proyectamos a través de la imaginación y la intelección (nuestros sueños) con todo el cuerpo. La arquitectura es un cuerpo a cuerpo, donde sentir es también una forma de inteligencia, capaz de situarnos en el terreno de la emoción.

Nuestro mayor compromiso es liberar la belleza contenida en el mundo. Liberar a través de un proceso de revelación (mostrar, manifestar) y concretarla a través de un proceso de construcción. En este sentido, el acto de construir y concebir lo que se va a

construir tiene algo de sagrado, especialmente si el objetivo que se persigue es que la vida sea la mejor posible. Construir es una acción. El verbo de la arquitectura es la construcción. La arquitectura vendría siendo una construcción con verbos fundacionales y por lo mismo verbos mayores: proteger, emplazar, cubrir, alzar, excavar, etc.

### 3. LA PERCEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO UN “CUERPO A CUERPO”: EL ORDEN DE LA EMOCIÓN

Percepción de una obra y un ejercicio académico

1\_Percepción de la última Iglesia realizada por el arquitecto sueco Sigurd Lewerentz (1885-1975): San Pedro en Klippan, Suecia (1962-1966).

2\_Percepción e imaginación en un curso inicial: La experiencia del ejercicio de “dibujo a ciegas”

#### 3.1 EXPERIENCIA DE LA ÚLTIMA IGLESIA REALIZADA POR SIGURD LEWERENTZ: SAN PEDRO EN KLIPPAN

En 1962, la congregación del pueblo de Klippan (pueblo próximo a Helsingborg) consulta a Lewerentz para el diseño de una nueva iglesia para su pequeña comunidad industrial en la provincia de Escania. El lugar forma parte de un parque urbano, y estaba reservado para estas necesidades desde 1915. Lewerentz comenzó los bocetos inmediatamente y en octubre de 1963 su propuesta fue aceptada. La construcción comenzó en septiembre del siguiente año y la iglesia fue consagrada en noviembre de 1966. Lewerentz se aproxima a



07



06

esta obra desde 2 vertientes: la primera tiene que ver con la interpretación que hace de la Escritura (Lars Ridderstedt fue consultor sobre temas litúrgicos,) y la segunda se refiere a la resolución de problemas constructivos y los ajustes interminables de diseño y las revisiones “in situ”.

#### 3.1.1 El edificio como acceso al paisaje

Lewerentz situó el conjunto parroquial en el extremo occidental del parque, muy cerca del ángulo donde convergen las dos avenidas principales del pueblo (fig.1). De este modo el parque, a pesar de esta intervención, mantiene su integridad. De alguna manera, la edificación marca el comienzo del parque y constituye su acceso.

#### 3.1.2 Configuración

La planta está trazada geoméricamente: los despachos parroquiales se sitúan en un cuerpo en forma de “L” dispuesto en torno al cuadrado del santuario formando un estrecho pasaje entre ellos. Si sumamos estos tres elementos en planta vuelven a trazar un cuadrado mayor (fig.2). En el lado opuesto del santuario se juxtaponen dos volúmenes más pequeños: un vestíbulo de entrada en un ala y una sacristía-campanario en el otro. La entrada al santuario se localiza en un descenso gradual entre estos dos volúmenes (fig.3).

#### 3.1.3 Aproximación al edificio

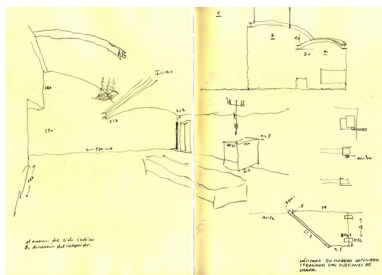
La lectura total del complejo nunca es posible, se va descubriendo en un progresivo acercamiento al edificio. Desde los estacionamientos, lo primero que se descubre es un curioso volumen de chimenea articulando un neutro muro en su color, textura y altura,

que en nada deja entrever la función del espacio que conforma (fig.4). Después de la chimenea los únicos elementos que aparecen en esta fachada son unas ventanas apaisadas, que se presentan dispuestas libremente en el muro. Estos elementos son las que confieren cierta continuidad y neutralidad al perímetro exterior del complejo (fig.5). El único gesto que confirma que se está accediendo por el lugar correcto es la presencia de una sencilla palmatoria y una vela que se descubre al interior de la ventana más próxima al sendero por el que se transita (fig.6).



09

La aproximación desde el parque no es menos enigmática. Sólo el muro y unas ventanas dispuestas con cierta regularidad constituyen el telón de fondo del magnífico espectáculo del parque (fig.7 y 8). La ausencia de todo elemento vertical crea una impresión de estabilidad del conjunto y es sólo en la proximidad cuando se descubren los accesos al conjunto y a cada uno de los recintos que lo integran. El acceso al santuario da directamente a una de las aceras del parque y es quizá el último punto para descubrir en esta aproximación. En verdad, es como si el edificio fuera un pretexto para que, con su presencia, volviéramos a descubrir articuladamente el paisaje que rodea al edificio. Es a través de una multiplicidad de encuadres como conseguimos hacernos la idea del conjunto (fig.9). A esto contribuye la autonomía del volumen del santuario que podemos "circundar" completamente (fig.10).



11

### 3.1.4 El vestíbulo de acceso al santuario

El vestíbulo es un espacio complejo y nos permite descubrir algunas claves para comprender esta obra. Funcionalmente sirve como pequeña capilla para casamientos (fig.11) se compone por: un altar (un

paralelepípedo de ladrillo de 120x45x80cm.) que está empotrado en el muro; una oscura cruz de forja con incrustaciones de cristales de colores que Lewerentz diseñó como el árbol de la vida y que descuelga de la cubierta, y una ventana vertical (un simple cristal sobrepuesto en la cara exterior del muro oriental dando hacia la zona de acceso).



10

Este ascenso que marca la orientación de acceso al santuario es reforzado por un estrecho lucernario situado a eje del altar presente en el espacio y transversal al sentido en que accedemos. A plomo de donde acaba la bóveda más pequeña apoyada sobre un perfil metálico en forma de "H" de 140mm. se sitúa un banco, también en ladrillo, que ayuda a separar las dos funciones de este espacio. Todos los elementos que componen este lugar están tratados similarmente, muros, bóvedas y mobiliario, todo en ladrillo Clinker, lo que confiere homogeneidad al total.



08

Independiente de la función a la cual sirven estos elementos, sucede que al acceder a este espacio la visión hace una lectura en sentido contrario a las agujas del reloj y en ascenso: por la ventana vertical que da a la zona de acceso (una simple pero eficaz hendidura en el muro) se cuele una tenue luz azul diurna que ilumina el banco, el altar, la cruz y la bóveda más baja, mientras que el lucernario se encarga de "dar a ver" la bóveda más alta y el modelo a escala de un barco que cruza ingravido este misterioso espacio. El pesado banco que yace en el suelo, el altar que está empotrado en el muro separado 17 cm. del suelo, la cruz que cuelga de la bóveda, las bóvedas, la mayor orientada hacia lo alto y el lucernario entran en la tensión precisa para sentirnos interrogados acerca de la gravedad-ingravedez de los elementos. Es difícil en este

pequeño espacio no recordar la definición que Alberti hace de la Arquitectura: “es un mover de pesos”.

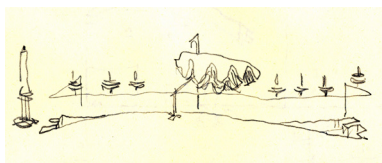
### 3.1.5 El santuario: reconocimiento de elementos-lugares

Una vez traspasado el vestíbulo de acceso, una gran abertura de 1.40x2.50 mtrs. de alto nos acentúa la presencia del muro oeste que en aquel ambiente de penumbra nos guiará en el acceso al santuario. Lo primero que reconocemos es la luz deslumbrante de un par de ventanas de 1.06x1.06 mtrs. dispuestas en este muro a 1.84 centímetros del suelo. Lo cegador de su presencia nos impide cualquier visión hacia el exterior cargando de gravedad la densa penumbra interior. Pronto descubrimos que estas ventanas están iluminando o, mejor dicho, “barriendo” la penumbra en torno a una transfigurada pila bautismal (fig.12). Simultáneamente percibimos el movimiento del suelo, que se eleva en la zona bautismal mientras el resto desciende hacia la zona del altar (fig.13). Algunos procedimientos compositivos convierten la pila bautismal, un elemento fundamental de la liturgia cristiana, en un lugar notable: su posición con respecto al total, los elementos que la componen, el trabajo del pavimento en torno a ella, el modo en que está iluminada naturalmente por dos ventanas, la acción del goteo incesante hacia una fuente cuyo fondo no es perceptible... quizás es el lugar más singular y atractivo al interior del santuario (fig.14).

Desde su avanzada posición con respecto a la nave, o desde su posición de retiro, altar y púlpito respectivamente constituyen lugares, focos en el interior del santuario. Otro tanto ocurre con el órgano. El espacio interior centralizado es activado por una serie de focos



12



14



13

que están en tensión con la posición del altar, a la vez que ellos mismos constituyen un centro. Este interior es un espacio policéntrico (fig.15). Volviendo a la pila bautismal, no son pocos los referentes simbólicos que se han querido ver en ella (fig.16):

“Esta invitación a explorar es además inducida por la forma del suelo (que no está a nivel) y que parece moverse bajo tus pies: como hemos visto, en un punto la superficie de ladrillo se abulta (creciendo hacia arriba) formando un montículo que luego se rompe hacia una fisura formando la fuente bautismal; como una asombrosa metáfora, la cual alude indirectamente a la idea del agua de vida irrumpiendo desde la roca viva. Luego hay una suave inclinación del suelo desde la entrada hacia el altar, produciendo en el visitante la sensación de ser atraído, llamado hacia el interior de una presencia. Este “movimiento” en el suelo combina con la acción de las bóvedas de encima, que parecen expandirse y contraerse como una “respiración” rítmica creando una cierta carga en el aire que recuerda el interior de San Marcos en Venecia (...)” (Wilson, 1992, p.124).

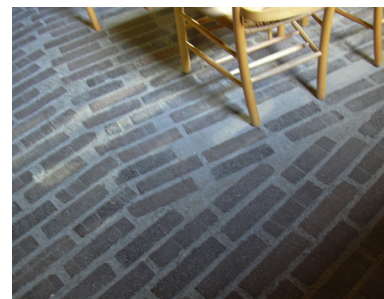
Poco a poco percibimos que el suelo está pautado según la orientación de los ladrillos diferenciando distintas zonas que articulan el interior: circulaciones, pila bautismal, altar, las zonas en que se han de disponer las livianas y claras sillas de madera. Unas juntas anchas de hormigón marcan la separación entre las filas en las zonas destinadas a sillas (fig.17). Básicamente el pavimento define un recorrido que es apoyado por los puntos de luz. Este hecho es necesario por la configuración estática-centralizada de la sala que hace que todos sus elementos se muestren al mismo tiempo. Esta equivalencia entre largo y ancho

de la sala permite dar un mayor protagonismo a la reunión de la asamblea, cuyos asientos se disponen con una cierta informalidad permitida por la condición no direccional del espacio. Esta es la formalidad que adquiere el principio de circunstancias con que Lewerentz se aproximó a la concepción del interior de esta iglesia. Previamente habíamos descrito como, en la percepción exterior del edificio, este principio de circunstancias también actúa, pero a escala del paisaje.

Dos ventanas en el muro sur nos ayudan a percibir la presencia de estos elementos: la pila bautismal en primer plano, el soporte de hierro (metáfora de la cruz) y el altar monolítico también en ladrillo y en una posición próxima a la asamblea, construyen la visión en diagonal, mientras que desde la espesa sombra del muro comenzamos a ver un banco y un púlpito yuxtapuestos a esta fachada (fig.18). Un gran órgano de madera junto al acceso a la sacristía define la otra diagonal del espacio. En el acceso a la sacristía dos estrechos lucernarios cortando la sección de las bóvedas, forman un eje con un acceso situado en la pared sur que comunica con la calle interior. Pero más allá de las diversas descripciones posibles, es la manera que tiene Lewerentz de resolver los problemas lo que interesa: desde la materia y la geometría produce contenidos capaces de emocionar, situándose en este sentido próximo al Expresionismo Abstracto.

### 3.1.6 Materia y geometría

Como señala Colin St. John Wilson la primera aproximación a esta obra hay que realizarla desde las reglas que Lewerentz determina. El uso del ladrillo está sujeto a tres proposiciones rigurosamente aplicadas:



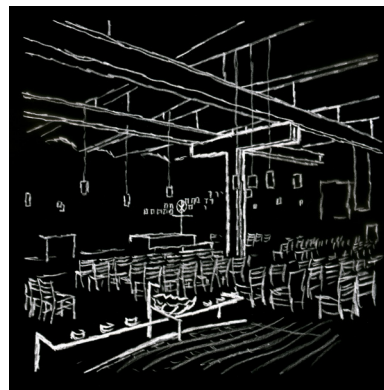
Primero, Lewerentz propone usarlo para todos los propósitos: muro, cubierta, bóveda, techumbre, altar, púlpito, asiento. Segundo, usará sólo el ladrillo standard, ladrillo tamaño natural; no habrá formas especiales de ladrillo (fig.19). Tercero, ningún ladrillo será cortado. La única manera de reconciliar estas tres condiciones era mediante una relación muy libre entre mortero y ladrillo; para llevar a cabo cada articulación fue empleada una mezcla muy seca de mortero que incluyó tierra de pizarra.

“El efecto es una superficie en la cual los ladrillos parecen estar embebidos en una matriz de mortero, más que dispuestos en la obra de aparejo con hilada de junta convencional. Esto recuerda el antiguo trabajo de ladrillo bizantino y persa, así como los vernaculares edificios agrícolas indígenas [...] Igualmente, las baldosas del suelo nunca son cortadas [...] Sus patrones son frecuentemente excéntricos, y la anchura de empalme aparentemente casuales, pero todo este trabajo era llevado a cabo bajo la supervisión directa de Lewerentz quien estaba tres días enteros de la semana en la obra” (Wilson, 1992, p.122).

El complejo en su totalidad es planteado en ladrillo, en este caso un oscuro ladrillo gris marrón de 12x24x6.5 centímetros, dispuesto en junta libre (fig.20). En algunos elementos del mobiliario y en el pavimento que rodea el altar, se ha usado un ladrillo de 5.5x24x6.5 centímetros. El mortero es raspado a lo largo de la superficie de los muros, resultando una textura lisa.

La cubierta del santuario está formado por vueltas de cañón rebajado que están soportadas por dos vigas metálicas las cuales transmiten la carga a un imponente pilar

metálico situado excéntricamente en el espacio formando una cruz en forma de "T" (fig.21 y 22). Libertad y condensación definen esta arquitectura en que, al igual que sucede con la palabra en el verso, cada elemento es un compromiso, y la dinamización del espacio, como en el verso libre, se basa en que toda la secuencia, todo el recorrido, se reconoce como la medida. ¿Cómo se realiza esto?



18

### 3.1.7 Atención a cada elemento: el "proyecto elemental"

Lewerentz exploró en sus últimos edificios religiosos la posibilidad de comprender cada elemento como una pequeña unidad, una pequeña obra en sí misma, no sometida a sistema o canon que la normara respecto al total, autónoma, pero al mismo tiempo formando parte de una totalidad. A diferencia de las obras anteriores, Lewerentz utiliza en ésta un solo material no sólo en la definición de los pavimentos, sino en todo el conjunto. Dicho más radicalmente, una sola materia: la arcilla.

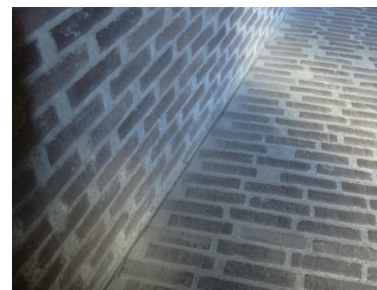


20

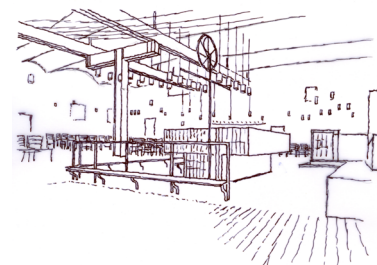
El imponente altar de 2.10x2.92mtrs., así como el púlpito y el banco del sacerdote, están totalmente elaborados en ladrillo, como si formaran parte del mismo suelo (fig.23 y 24).

Las aperturas, sean para puertas o ventanas, nunca están enmarcadas por dentro. Puerta y marco, o elemento de vidrio, toman lugar sobre la faz del muro, no en él, lo que produce un acento en los espesores de los muros (fig.25 y 26). También en Klippan,

(...) el grosor de los muros va cambiando de espesor a lo largo de la capilla para recalcar cómo las caras interiores y exteriores, que se despliegan de distinta forma, es lo



19



El espacio está formado por un muro de ladrillo que se eleva y se prolonga por encima del techo. El espacio se define por el muro y la pila de ladrillo.

21

verdaderamente importante.

La carpintería de las ventanas se lleva hacia el plano exterior, lo cual es común en los países nórdicos, pero se la desnuda de marco y el cristal aparece enrasado contra el muro, formando un mismo plano. Ya casi no hay huecos en la composición de la fachada, pues la ausencia de sombra anula tanto forma como grosor. Los cristales enrasados reflejan sólo el exterior, la naturaleza, e impiden la vista de un interior que se nos vela. Desde el exterior, los vidrios son opacos, pero desde el interior aparecen como huecos sin cristal, como si estuviéramos en un exterior.

"Más allá de los muros, la realidad es distinta. Todo es oscuridad, penumbra, tanto que nos vemos obligados a avanzar casi a tientas, tocando las paredes" (M. Mansilla, 1991, p.74).

### 3.1.8 Percepción en la penumbra: "el ojo preñado de tacto"

La luz está filtrada por cuatro pequeñas ventanas, dos al oeste y otras dos al sur. Estas son profundas cavidades en el muro (que adquiere 70 centímetros de espesor), sus hojas son invisibles, por primera vez Lewerentz montaba el cristal directamente en la superficie exterior usando fijaciones metálicas y selladores (fig.27). Esbeltas lámparas suspendidas desde el cielo contribuyen a sentir la pesada atmósfera del santuario. Situados en el interior descubrimos una espesa oscuridad. Sólo cabe la exploración.

[...] "nosotros estamos invitados hacia el interior de la oscuridad. Envueltos en ese corazón de oscuridad que llama a todos los sentidos a medir sus límites, estamos obligados



a una pausa. En un precioso momento de explicación, Lewerentz indicó que la luz suavizada fue enriquecida precisamente en el grado al que la naturaleza del espacio tenía que ser enriquecida, emergiendo sólo en respuesta a la exploración. Esta lenta toma de posesión del espacio (el modo en el que gradualmente llega a ser tuyo) fomenta la fusión de privacidad en la partición de un rito común que es la esencia de lo numinoso. Y es sólo en tal oscuridad cuando la luz comienza a tomar una cualidad figurativa: la luz viva de la llama de las candelas o como en Klippan, la fila de lucernarios de la cubierta que forman una Vía de Luz entre sacristía y altar” (Wilson, 1992, p.124).

[...] “el maestro, como el narrador de las Mil y Una Noches, nos lleva sabiamente de afuera a dentro, de un fragmento a otro, casi sin darnos cuenta, construyendo con habilidad el tiempo. El tiempo que transcurre entre las gotas de agua que caen cuando entramos a oscuras en la iglesia, el tiempo que tardan nuestros ojos en acostumbrarse a la luz, y que nos permite no atravesar el muro con brusquedad, sino sentir que ese espacio en penumbra es iluminado por nuestros propios ojos, por nosotros mismos. Lentamente, fragmento a fragmento, aparece la capilla, como las pequeñas narraciones se suceden incomprensiblemente unas a otras en el cuento oriental, fragmentos hilados tan solo por una textura” (M. Mansilla, 1991, p.74).

Una vez más, el sujeto es confirmado frente a la obra, frente a la construcción de su propia percepción de la obra.

### 3.1.9 Concepción de la cubierta

Al adoptar la forma cuadrada en planta, Lewerentz resuelve la necesidad de reducir la



23



22



24

envergadura de los elementos de la cubierta por alguna forma de soporte intermedio que acorte la distancia a salvar en interior de la iglesia (18 metros aproximadamente). Esto no podía ser resuelto con la estructura de albañilería sin la invasión de la zona central de la iglesia. La cubierta está conformado por doce bóvedas que van variando su sección. Las nervaduras de las bóvedas no están nunca horizontales (se elevan suavemente hacia el centro de la iglesia), ni corren paralelas, sino que se expanden y contraen mientras corren de muro a muro (fig.28). Dos vigas que cruzan el espacio en la dirección norte-sur son las encargadas de transmitir el peso de la cubierta al único soporte presente en el santuario. Vemos unos apoyos graduados inspirados en el sistema adintelado. Los elementos se van soportando unos sobre otros, nunca llegan a fusionarse. Forman un sistema unitario pero ninguna pieza pierde su autonomía. Reforzando la ligereza y dinamismo con que tiene que aparecer la cubierta, las vigas que van formando las vueltas no se apoyan directamente sobre las vigas maestras que cruzan norte-sur. Unos puntales metálicos de reducidas secciones se encargan de transmitir las cargas a las vigas maestras, resolviendo el problema geométrico del encuentro a diferentes alturas de las distintas vigas que conforman la cubierta con la horizontalidad de la viga maestra. Este hecho permite que la luz brille entre la estructura (fig.29).

“¿Para qué son efectuados estos cambios y discontinuidades? ¿Por razones visuales o para compensar la diferencia en la realización física entre la sección de acero y las bóvedas de ladrillo? No lo sé. El hecho es que un requerimiento técnico está transformado en una obsesionante metáfora y como tal es efectuada como insondable” (Wilson, 1992,

“En este punto tenemos que notar que [...] Lewerentz (aparentemente preocupado sólo por un obstinado trabajo de construcción), finalmente llega a una figura cargada de enorme simbolismo: esta forma irresistiblemente evoca la forma de la cruz con una dureza para la cual estamos muy poco preparados (fig.30). Es casi como si la antigua leyenda del Descubrimiento de la Verdadera Cruz hubiese ocurrido aquí, y estos toscos muros han sido elevados para proteger el objeto descubierto. No conozco precedentes en la arquitectura de nuestro tiempo del total impacto de la construcción transformada en una exposición simbólica” (Wilson, 1992, p.120)



25

Encontramos en este hecho, que se aproxima a la concepción Beaudelariana de la poesía, un quehacer destinado a la creación de belleza mediante un proceso de elaboración regido por el trabajo, la voluntad y la técnica, apostando por el ejercicio de la inteligencia y rechazando el mito romántico de la inspiración. En definitiva, “todo acto de poesía es acto de sublime razón”.

### 3.1.10 Del sentido de lugar al lugar de los sentidos

En esta obra Lewerentz ha renunciado a todo elemento vertical pero no a la verticalidad, a todo reconocimiento geométrico, pero no a su rigor. Desde el exterior es imposible reconocer el cuadrado de la planta del santuario. Aquí no hay elementos verticales y el interior solo se expresa en los recortes que las bóvedas producen en el muro. Los árboles no superan el volumen del edificio cuyo perfil redibuja el follaje de los árboles contiguos.



26

Una cierta sensación de que todo aún está siendo creado lo invade todo. Quizá sea ésta la única y gran lección pastoral que un creyente puede sacar de esta experiencia de espacio desprovisto, austero... Espacio construido con lo indispensable para encontrar lo absoluto. Como si fuera lugar de peregrinación, este objeto está solo en el paisaje, oscuro, repeliendo, rechazando la visión con sus apaisadas ventanas que orientadas al parque actúan de espejo, condensando distancias, insistiendo en la idea que ahí, en el edificio no encontraremos nada (fig.31).

Lewerentz acomete esta obra reduciendo el léxico con que quiere trabajar. Especialmente podemos comprobar que ciertos elementos de carpintería ya no son meros episodios narrados a uno u otro lado del muro. Arriesgando una hipótesis podríamos decir que en esta obra Lewerentz está con el mismo grado de entereza, con el mismo dominio del lenguaje, con el mismo conocimiento y conciencia de las leyes que gobiernan la producción de la forma, que cuando abordó la capilla de la Resurrección en el Cementerio del Bosque. Ahí también los elementos estaban concebidos como “proyectos elementales” (el pórtico en sí mismo es algo suelto). Sin embargo, el cambio de sensibilidad en esta obra, producto de la entrada de nuevos criterios de proyecto, hace que los elementos se hayan constituido en lugares.

Un gran estanque a la salida vuelve a ser un espejo, esta vez horizontal donde se refleja el cielo, las nubes y el sol de la tarde. Desde la profundidad por la que hemos transitado por primera vez, en el crepúsculo de la jornada, nos encontramos con la altura. Y sobre la oscura fachada y las oscuras puertas de salida del templo, el sol y su reflejo se encargan de

transmutar su sombría apariencia (fig.32).

cuál es la luz que da San Pedro?  
el absoluto reflejo de todo lo creado  
la anulación del tiempo  
que introduce en el espacio  
(a través de la disolución de la figura y el fondo)  
la dimensión sensible,  
que también es espiritual,  
mirando desinteresadamente lo particular  
quedando todo equidistante al "árbol de la cruz"  
que en el santuario da vida a todo el conjunto



27

### 3.2 PERCEPCIÓN E IMAGINACIÓN: EL EJERCICIO DEL "DIBUJO A CIEGAS"

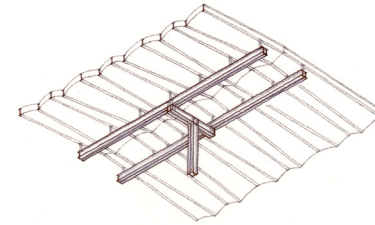
En uno de sus primeros días de clases, los alumnos que inician la carrera de arquitectura se enfrentan a un primer ejercicio en el curso Introducción al Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el "dibujo a ciegas". Organizados por grupos y sentados en torno a una mesa (fig.33), sacan una hoja en blanco, un lápiz y se vendan los ojos para seguir las instrucciones del profesor.



29

Al empezar hay risas, es un juego, pero al correr los minutos se crea un silencio y la postura de los alumnos cambia. Al trazar figuras geométricas básicas, líneas, triángulos, círculos, se entiende la dificultad por la acostumbrada prevalencia de la visión sobre los otros sentidos al momento de percibir.

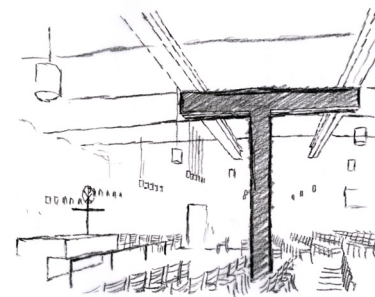
Es un ejercicio de Percepción y Representación, entendiendo que la percepción en arquitectura es una experiencia que involucra todos los sentidos. Hay muchas maneras de "abrir los ojos". Al prescindir de la visión se entra en un proceso intelectual, en el que se mira a través de las manos y el recuerdo (fig.34). Se conecta



28

directamente, a través del movimiento de las manos, la memoria con la ejecución. A través de este camino se produce inmediatamente una selección, exigiendo trazar lo básico para lograr comprensión, sin levantar el lápiz para no perder la orientación en el espacio de la hoja. Es un ejercicio que entrena la relación "mente-cuerpo-mano" excluyendo la vista del proceso, haciendo consciente el "dominio de lo táctil".

El estudiante alerta los sentidos, percibe con el tacto los bordes y la dimensión del papel. Llega a entender medidas y formas sin ver en donde el tiempo significa distancia (cuanto muevo la mano de un punto a otro en unos segundos) mientras el trazo, desde la memoria, busca lo esencial (fig.35). A través del oído recibe las instrucciones y va a tiempo con el ejercicio. A través del sonido que hacen los lápices al deslizarse por la superficie de papel percibe que el resto de sus compañeros también se han involucrado en el trabajo, no es el único de ojos vendados, se le manifiesta la comunidad en acción. Y es a través de la imaginación y el recuerdo que puede componer la página, dibujar luces, sombras e imaginar la totalidad de lo que se le pide que represente.



30

## CONCLUSIÓN

Es con el desarrollo de esta imaginación que a través de la lectura se puede tener acceso a la experiencia de la última Iglesia realizada por Sigurd Lewerentz: San Pedro en Klippan. Sin necesidad de ver imágenes se puede sentir la textura de los ladrillos, imaginar las ventanas apaisadas con su sutil marco metálico bien posicionadas para lograr el espacio en semi-penumbra y entender la importancia de la posición de la pila bautismal.



31

Podemos recibir la emoción que percibió el autor del texto en su visita a la obra, e imaginarnos a nosotros mismo "in situ". Si fuera posible, nos vendaríamos los ojos para solo escuchar el relato, seguir las instrucciones para poder iniciar la experiencia del espacio en su profunda calma que invade el interior. Percibir la soledad conmovedora que habita su interior interrumpido por el sonido del puntual goteo de la pila bautismal sobre la imperceptible fuente al fondo del pavimento. "Ver" como cada luminosa gota va a perderse en la oscuridad de un fondo que percibimos sin medida. Descubrir aquella soledad sonora, ritmada, expectante, como si una presencia desconocida estuviera contando cada uno de los ladrillos y fuera a detenerse al llegar al último. Pero a fuerza de unidad, no hay primeros ni últimos.



33

Los sentidos están alertas porque buscan no perder el equilibrio... y el equilibrio no es jerárquico. "Mirar fuera es ver dentro". En ambos casos, se tiene la experiencia que lo iluminado viene del paisaje (de afuera), no del interior de la habitación sino del interior del paisaje que es donde, finalmente, hay que tener puestos los ojos, la voluntad, el corazón en esta apasionante aventura de enseñar arquitectura.



35



32



34

Este número recoge la ponencia que los docentes José Quintanilla Ch. y Valeria Razeto C., presentaron al “5º Encuentro Latino Americano Introducción a la Enseñanza de la Arquitectura”. El evento estaba programado originalmente para el mes de mayo 2020 en la ciudad de Concepción, Chile, pero a consecuencia de la pandemia tuvo que desarrollarse on-line los días 25, 26 y 27 de noviembre de 2020. En aquel entonces los autores pertenecían al “clúster Iniciación a la Arquitectura”, grupo de investigación en docencia adscrita a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Ese mismo año este grupo organizó el “Primer Encuentro de Iniciación a la Arquitectura” (<https://iniciacionarq.cl/>) que congregó, on-line, a las diversas escuelas de arquitectura a lo largo de Chile.

# 71

Colección IN SITU LXXI

© Imágenes de José Quintanilla Ch.

© José Quintanilla Ch., del texto.

© José Quintanilla Ch. y Carla Schwartz, de la edición.

Granada, octubre 2022

[www.coleccioninsitu.com](http://www.coleccioninsitu.com)