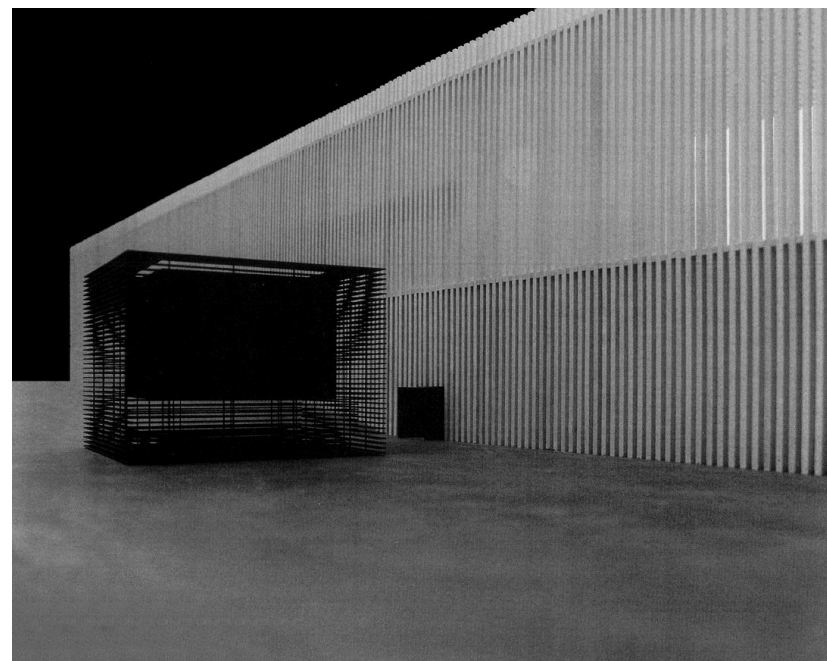


2000. 76
EL CORAZÓN DEL TIEMPO

CIRCO

EL MISTERIO DE PETER ZUMTHOR.

SERGIO DE MIGUEL.



Se decía que Kandinsky gozaba del don de la sinestesia. Esa cualidad por la cual los sentidos entran en comunicación. Por la que, por ejemplo, se nos viene a la mente una imagen cuando escuchamos una determinada música, o por la que recordamos un aroma cuando estamos en un determinado lugar. Él lo aplicaba a la pintura. Ese era su oficio. Y desde su particular condición intentaba objetivizar sus experiencias estéticas. El porqué de la "temperatura" de un color, o el "significado" de una forma. De esto hace casi un siglo, por tanto, hoy ya no nos sorprende. Después de la revolución audiovisual que nos ha acompañado en los últimos tiempos todos hemos aprendido a ser "sinestésicos" de alguna manera.

Hace no demasiado tiempo un alumno nos mostró una copia de un plano. Se trataba de una planta exquisitamente dibujada. En ella se disponían dos piezas de muy diferente tamaño. La grande era una pieza rectangular particularmente esbelta. La pequeña era un cuadrado ligeramente girado que se aproximaba a uno de los lados largos de la pieza de mayor tamaño, aproximadamente en el tercio de su longitud, dirigiendo su diagonal al punto donde se

que entro en un mundo de diferentes estados de ánimo y olores. Recuerdo el sonido de la grava bajo mis pies, el suave crujido de la encerada escalera de roble. Puedo oír la pesada puerta de acceso cerrándose tras de mí según avanzo por el oscuro corredor y entro en la cocina, la única estancia verdaderamente iluminada de la casa. [...] Recuerdos como estos son los que contienen la más profunda experiencia arquitectónica que conozco. Ellos son la reserva de las atmósferas arquitectónicas y las imágenes que exploro en mi trabajo como arquitecto". (1)

Kandinsky, en su día, se dedicó al difícil cometido de objetivizar el proceso de mirar, más allá de practicar la pintura. Zumthor, hoy, no parece que quiera con su arquitectura hablar de arquitectura, ni siquiera de sí mismo, sino encontrar una manera de establecer vínculos entre la presencia y la memoria, en definitiva, entre lo tangible y lo intangible.

Sergio de Miguel, abril 2000.

(1). ZUMTHOR, Peter. "Thinking Architecture". Birkhäuser. 1999. "A way of looking at things" (In search of the lost architecture) pag. 9.

¿Estamos frente a una arquitectura escenográfica?. Porque parecidas palabras se podrían decir del pétreo edificio de baños termales en Vals, o del vítreo museo en Bregenz. ¿Estamos frente a un prestidigitador, frente a un ilusionista, seducidos por un mago de la fantasía arquitectónica?. Su arquitectura nos hipnotiza con la fuerza del contraste, con su pericia en la composición de parejas de opuestos, con su lenguaje de intenso vocabulario. Pero sobre todo, su arquitectura nos obliga a viajar en el recuerdo, nos lleva a experimentar de nuevo sensaciones ya vividas, sus volúmenes nos transportan al reconocimiento de vivencias que tienen que ver con lo que cada edificio quiere ser.

Zumthor nos desvela parte de su secreto: su arquitectura está basada en la abstracción de imágenes puras y dirigida al reconocimiento de los recuerdos, él escribe: *"Cuando pienso en arquitectura, las imágenes vienen a mi mente. Muchas de esas imágenes están conectadas con mi formación y trabajo como arquitecto. Ellas contienen el conocimiento profesional sobre la arquitectura que he recolectado a través de los años. Otras tienen que ver con mi infancia. Con el tiempo en el que experimentaba con la arquitectura sin pensar acerca de ella. Algunas veces puedo todavía sentir un tirador concreto en mi mano, o una pieza de metal con la forma de la parte de atrás de una cuchara.*

Suelo darme cuenta de ello cuando voy al jardín de mi tía. Ese tirador de la puerta sigue pareciéndome una especial señal de

practicaba una pequeña abertura, sin duda el acceso. El cuadrado, muy vahído, se oponía al rectángulo de apariencia porosa y de gran nitidez, enfatizando con su contraste el punto de entrada. La gran nave estaba compuesta, a su vez, por distintos recintos dentro del perímetro principal, encerrados todos ellos por muros de obsesiva línea discontinua. El cuadrado, encerraba lo que parecía la representación de una ruina. Completaba la escueta planimetría una representación geometrizada de un terreno levemente emergente invadido por la pieza longitudinal. Un dibujo sin duda enigmático pero atractivo.

-Zumthor-, se limitó a decir el alumno con un pequeño encogimiento de hombros, como si no necesitase más explicación. Los que allí estábamos, al fijarnos, compartimos por un breve instante un atento silencio. Aquel dibujo tenía sabiduría. Tenía duende. Provocaba respeto.

-Zumthor-, pensé yo, pronunciándolo despacio y con voz cavernosa podría ser el nombre de un mago de turbante, túnica y ojos penetrantes.

Aquella planta resultaba interesante. A su intensa simplicidad y economía formal había que añadir su gran precisión, su rotunda intencionalidad, desde luego poco corriente. Aún cuando era muy abstracta tenía un claro pensamiento constructivo y un elocuente sentido de la densidad. Era muy sugerente.

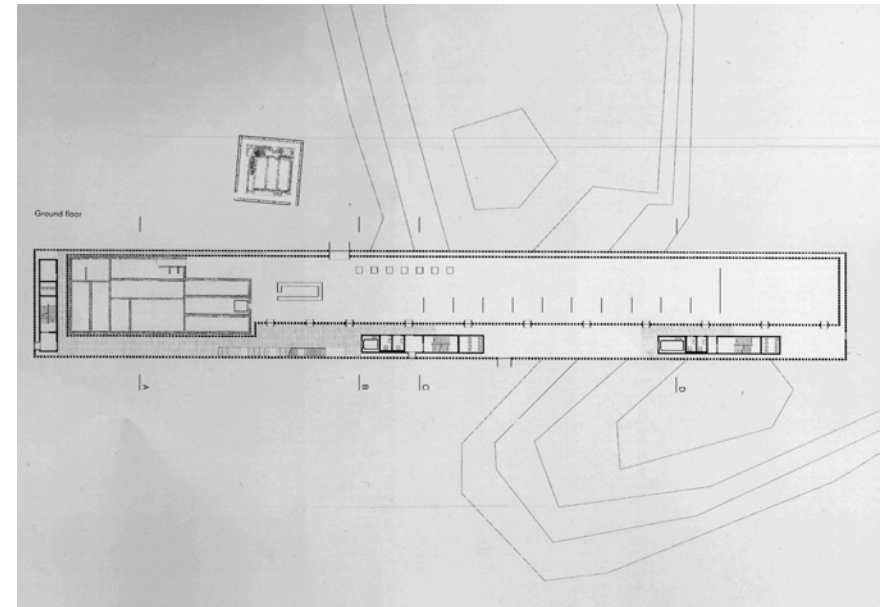
Se trataba de la planta del Concurso para el Centro de documentación y exposición internacional llamado "Topografía del

Terror" en Berlín. En el lugar donde se levantó, entre 1933 y 1945, el centro administrativo principal del régimen Nacional Socialista, el "sancta sanctorum" del poder nazi.

Al consultar otros dibujos se entiende la propuesta. Su urdimbre de soportes y vigas de madera, de apariencia vertical en la nave y horizontal en el pequeño cubo de la ruina, sus diferentes salas vaciadas en el continuo de estructura. Pero lo realmente importante es la estrategia formal y constructiva de esa planta. Lo que esa manera de construir permite "rememorar".

Para el pionero Kandinsky la vertical era "cálida" y la horizontal era "fría". Para Zumthor cuestiones como la "temperatura" adivino que están más relacionadas con el uso del material, con las luces y las sombras, con la textura y con aspectos como la densidad o la cantidad de materia que con la mera disposición en el espacio. Es más, creo que se percibe con claridad que el contenido del conjunto de las operaciones formales realizadas va encaminado a fabricar con sencillez una determinada atmósfera, un lugar de características concretas, un diálogo de encuentros capaz de sugerir emociones y sensaciones. Más que significados, su arquitectura va encaminada a conectar "sinestésicamente" al espectador con una realidad diferente.

Y entendiéndolo así es precisamente cuando se reconoce en esos dibujos el dramático título del proyecto: -"Topografía del Terror"- . Es entonces cuando la obra de Zumthor empieza a desvelar sus misteriosas intenciones, el porqué de sus sorprendentes resultados.



La exagerada relación de tamaño entre las piezas, el deliberado contraste entre la textura vertical y la horizontalidad formal de la nave, la velada oscuridad del cubo frente a la radiante claridad de la pieza principal, la suave ondulación del terreno y la linealidad de las construcciones, la voluntad de liberar vacíos a través de la creación de macizos, hacen que el proyecto de Zumthor sea una conmovedora sinfonía de oposiciones, una composición abstracta de luces, formas y materiales que consigue disparar los resortes de la memoria más que de la interpretación. Porque, efectivamente, este proyecto nos retrotrae más al mundo del recuerdo, al universo de las sensaciones fijadas, que al incierto campo de la comprensión objetiva, tantas veces innecesario.