

REIA #06 / 2016
200 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Clara Eslava Cabanellas

Universidad Antonio de Nebrija / cec@eaaestudio.com

El recuerdo de infancia –o la huella de Proust– en Peter Zumthor / The Childhood Remembrance –Or The Trace Of Proust– In Peter Zumthor

Mediante un doble testimonio, escrito y construido, Peter Zumthor manifiesta explícitamente la huella de la infancia que subyace en su impulso creativo, como una presencia, en su *Pensar la arquitectura*. La correlación de ambos registros, el literario y arquitectónico, nos permite esbozar el germen de una epistemología de la arquitectura a partir del recuerdo de infancia así como una relectura de Marcel Proust a través de la obra del arquitecto.

Desde este territorio primigenio de la experiencia, la analogía entre la evocación del texto “En busca de la arquitectura perdida” (2010), y la atmósfera de su obra para el Serpentine Gallery Pavillion, en *Hortus conclusus* (2011), nos invita a comprender la huella de la infancia como un poderoso hilo conductor de su impulso creativo. Partiendo de la escena de infancia, realizaremos una lectura del pabellón como un viaje en el tiempo penetrando en el espacio de la memoria, donde la arquitectura busca recobrar una conciencia que no osamos comprender mientras habita en nuestro propio cuerpo.

By a double testimony, written and constructed, Peter Zumthor manifests explicitly the childhood footprint that underlies his creative impulse, as a presence, in his “thinking about architecture.” The correlation of both records, literary and architectural, allows us to outline the germ of an epistemology of architecture from childhood memory as well as a re-reading of Marcel Proust through the work of the architect.

From this original territory of the experience, the analogy between the evocation of the text “In search of the lost architecture” (2010), and the atmosphere of his work at the Serpentine Gallery Pavillion, *Hortus conclusus* (2011), which invites us to understand the imprint of childhood as a powerful leitmotif of his creative impulse.

From this childhood scene, we will conduct a reading of the pavilion as a journey through time, penetrating the memory space where architecture seeks to recover an awareness which we do not dare to understand while it dwells in our own body.

Infancia, Recuerdo, Experiencia, Relato, Espacio, Tiempo /// Infancy, Memories, Experience, Narrative, Space, Time

Fecha de envío: 15/04/2016 | Fecha de aceptación: 01/05/2016

Figura 1. Peter Zumthor, maqueta del
Serpentine Gallery Pavillion, *Hortus conclusus*,
2011.



Recuerdos de infancia: en busca de la arquitectura perdida

A través de la escritura de un recuerdo de infancia, bajo el título “En busca de la arquitectura perdida” (2010), el arquitecto Peter Zumthor nos sumerge en su propia búsqueda de un “tiempo perdido” que expresa –en directa alusión a Proust– como un “mundo de sentimientos y aromas variados” con el que mantiene un vínculo esencial que redescubre en su proceso creativo, según expresa íntimamente: “cuando me pongo a pensar en arquitectura”, emerge –“en mí”– como un momento epifánico, de revelación súbita, “la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella.”

Nos encontramos así ante una doble escritura, la del testimonio escrito donde una experiencia recordada encuentra de nuevo su expresión en el lenguaje verbal, y el testimonio de su obra construida, *Hortus conclusus* (2011) [fig. 1] que analizamos como la búsqueda de aquella “arquitectura perdida”, aquella vivencia primordial de su infancia.

Cuando inicia su libro *Pensar la arquitectura* (2010) con el breve y emocionante texto titulado “En busca de la arquitectura perdida”, nos encontramos literalmente ante Proust leído por Zumthor:

“Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir

sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados. Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos cómo la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso.

Sólo este espacio –así se me quiere aparecer hoy– tenía un techo que no se difuminaba en una luz indirecta, y las pequeñas baldosas exagonales del pavimento, de un rojo oscuro y casi sin junta, oponían a mis pasos una inflexible dureza, mientras que del armario de la cocina emanaba aquel singular olor a pintura de aceite.

En esa cocina todo era como suele ser en las cocinas tradicionales. No tenía nada especial. Pero quizá precisamente por ser, de una forma casi natural, una cocina ordinaria, ha quedado tan presente en mi memoria como símbolo de lo que es una cocina. La atmósfera de ese espacio se ha fundido para siempre con mi representación de lo que es una cocina.

Y así podría proseguir con una narración continuada que hablara de todos los picaportes que vinieron después de aquel picaporte que abría la puerta del jardín de mi tía; o de los suelos, o de las blandas superficies de asfalto calentadas por el sol, o de los adoquines recubiertos de hojas de castaños en otoño, o bien del particular sonido que cada puerta emitía al cerrarse: algunas lo hacían de un modo suave y elegante, otras con un fino y justo chirrido, y otras, a su vez, con dureza, con magnificencia, intimidantes.

Recuerdos de este género contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas a conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear en mi trabajo como arquitecto.

Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido e viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa. En este proceso no deberíamos descartar, en absoluto, ninguna forma especial, pero sí dejar sentir ese asomo de plenitud, y también de riqueza, que le hace a uno pensar: eso ya lo he visto alguna vez, y, al mismo tiempo, sé muy bien que todo es nuevo y distinto, y que ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos.”¹

A través del testimonio escrito, Zumthor nos invita a revivir su emoción, nos invita a desnudarnos en un retorno a la infancia como fuente de su impulso creativo: “Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. [...] Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella.”

1. ZUMTHOR, Peter. (2006) *Pensar la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp. 7-8. Fragmento titulado “Una intuición de las cosas [En busca de la arquitectura perdida]”.

La recuperación de lo corpóreo en la experiencia arquitectónica, involucra al propio cuerpo como depositario de la memoria, generando vínculos entre el cuerpo, los objetos y su espacio, conformando redes en permanente construcción, un entramado de hilos portadores de sentido. Indisoluble del espacio, el cuerpo que somos nos ofrece un constante arsenal de vivencias del espacio como proyección y desenvolverse del mismo: “Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía.” Abrir la puerta es atravesar un umbral, descubriendo el jardín al otro lado, produciéndose una transformación del niño ante el mundo.

Sólo podemos mostrar fugazmente sus huellas, pues quedarían deshechas como polvo en los dedos de nuestras manos si pretendiéramos atraparlas: “Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados.”

Como las alas en vuelo de una mariposa, la huella de la infancia es móvil, se escapa y vuela sin aparente dirección: al seguirla con la mirada, desprovistos de todo, redescubrimos fragmentariamente nuestro entorno abandonándonos a él: “Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos cómo la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso.”

Excavando en el yacimiento de lo primigenio, de lo originario, de aquello que es previo, llegamos a lo todavía no configurado, indagando en emociones germinales que configuran nuestra experiencia de la arquitectura; se desvela una rica diversidad de imágenes profundas que subyacen en la infancia, como sueños que se proyectan sobre la realidad transformando recíprocamente la experiencia de la arquitectura: “Recuerdos de este género contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas a conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear en mi trabajo como arquitecto.”

En el fragmento, Zumthor vincula nítidamente la razón de ser de su arquitectura con el poder de las imágenes de infancia que persigue y su atmósfera [fig. 2]. Nos encontramos ante un extraordinario material, un testimonio de vivencias primigenias de infancia que es, a su vez, un manifiesto creativo: “Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido e viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, [...] qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa.”

Sin embargo, Zumthor expresa la infancia como un estado en eterno retorno, cuyo acceso está vedado, sin retorno, pues “ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos.” El adulto sufre la pérdida de la inocencia que señala E. H. Gombrich en sus *Meditaciones sobre un caballo de juguete*: “(...) una cosa le es negada incluso al más grande de los artistas contemporáneos:

Figura 2. Peter Zumthor, Serpentine Gallery Pavillion, *Hortus conclusus*, diseño de plantación de Piet Oudolf, 2011. Fotografía Walter Herfst.
Disponible en: <http://oudolf.com/garden/serpentine-gallery>



no podría nunca hacer que el caballo de madera significara para nosotros lo que significó para su primer creador.”²

En la escena de infancia recordada no se encuentra ya el significado original; en su invocación se gestan nuevos sentidos. El que tuvo para su primer creador, el niño que cabalga con el caballo de juguete, es irrepetible. La ‘unicidad’ del recuerdo de infancia, es su aura estética, en el sentido benjaminiano; ésta convierte al recuerdo de niñez, en sí mismo, en obra de arte.

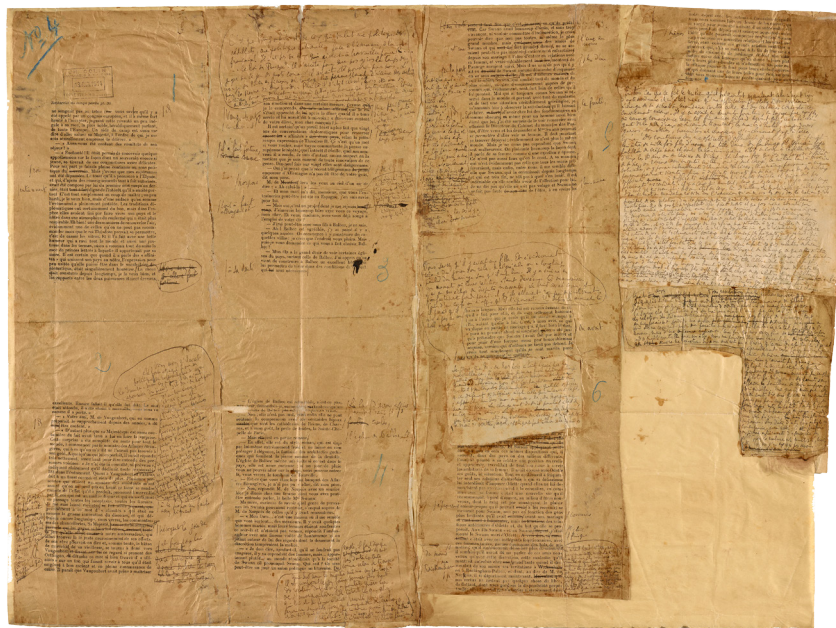
Siguiendo a Marcel Proust: relatos del espacio

“Los romanos llaman a un texto tejido; apenas hay otro más tupido que el de Marcel Proust. Nada le parecía lo bastante tupido y duradero. Su editor Gallimard ha contado cómo las costumbres de Proust al leer pruebas de imprenta desesperaban a los linotipistas. Las galeras les eran siempre devueltas con los márgenes completamente escritos. Pero no subsanaba ni una errata; todo el espacio disponible lo rellenaba con texto nuevo. La legalidad del recuerdo repercutía así en la dimensión de la obra. Puesto que un acontecimiento vivido es finito, al menos está incluido en la esfera de la vivencia, y el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que es sólo clave para todo lo que vino antes que él y tras él. Y todavía es en otro sentido el recuerdo el que prescribe estrictamente cómo ha de tejerse. A saber, la unidad del texto la constituye únicamente el actus purus del recordar. No la persona del autor, y mucho menos la acción. Diremos incluso que sus intermitencias no son más que el reverso del continuum del recuerdo, el dibujo retroactivo del tapiz. Así lo quiso Proust y así hay que entenderlo, cuando él mismo dice que como más le gustaría ver su obra es impresa a dos columnas en un solo volumen y sin ningún punto y aparte.

¿Qué es lo que buscaba tan frenéticamente? ¿Qué había a la base de este empeño infinito?”³

2. GOMBRICH, Ernst H.: (1968) *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 11.
3. BENJAMIN, Walter (1929), *Obra completa, II, 1*, “Hacia la imagen de Proust”, traducción J. Navarro, pp. 317-330, Madrid: Abada, 2007. Versión citada: “Una Imagen de Proust”, traducción J. Aguirre. Disponible en: [<http://www.observacionesfilosoficas.net/unaimagendep.html>].

Figura 3. Marcel Proust, prueba de imprenta de *À la recherche du temps perdu* o *La recherche*. Imagen de un fragmento de "A l'ombre des jeunes filles en fleurs". Disponible en: <http://publish.illinois.edu/nonsolusblog/?p=68>



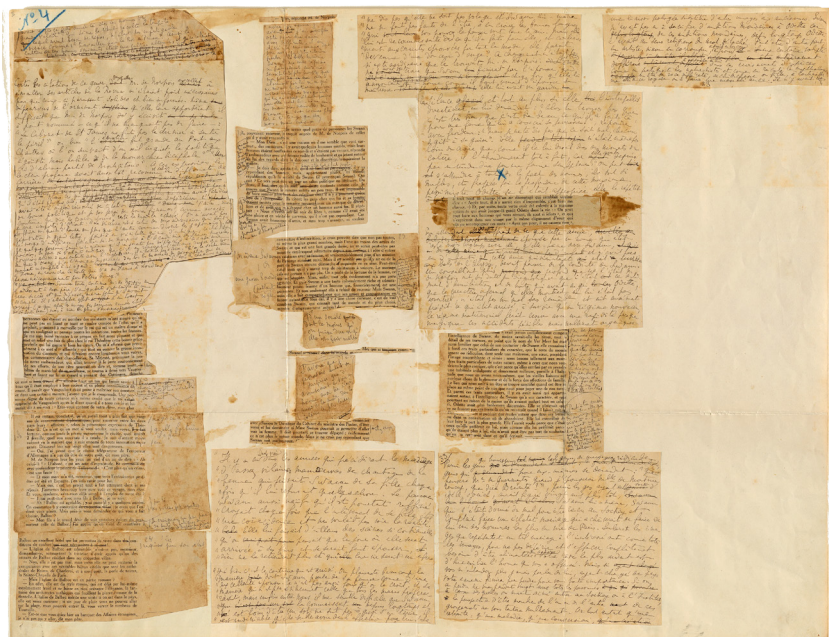
El recuerdo –en este caso iniciático– implica un paréntesis que se abre inherente a su sola invocación, un tiempo y un espacio inherentes al acto mismo de recordar; no accedemos a él sino al construirlo en la propia narrativa, como señalaba Walter Benjamin sobre el tupido texto [fig. 3] de Marcel Proust: “la unidad del texto la constituye únicamente el *actus purus* del recordar”. En Proust, el texto del relato, como un denso tejido, como un proceso vivo, no tiene puntos y aparte; se despliega como un continuo de experiencias que se cosen como recuerdos, de recuerdos que se revelan como imaginarios.

El recuerdo opera constituyendo la obra a un primer nivel, como llamada de la memoria en el ejercicio de lo imaginario, pero en un segundo nivel –en base al análisis de Walter Benjamin– podemos comprender cómo la memoria involuntaria se implica en el proceso de escritura del texto, determinando esencialmente la naturaleza de la obra: el material de un recuerdo genera una forma narrativa y un proceso creativo peculiar constitutivo de la obra. El acceso al mundo de la infancia, tan remoto como próximo, nos emplaza en una memoria que las recientes investigaciones en neurociencia no conciben ya como un archivo estático de registros sino como un proceso regenerador, que se reconstruye continuamente la búsqueda misma del recuerdo o en su aparición súbita, involuntaria. El texto de la memoria se escribe a cada vez, en el acto mismo de ser recordado.

Nos movemos en un territorio de fragmentos, compuesto de imaginación y memoria, una materia que se conforma –creativa e intencionalmente– en cada momento [fig. 4]. Jonah Lehrer señala cómo, a través de una ficción literaria, Proust describe la realidad tal y como era experimentada: “la impresión” era para el escritor lo que “la experimentación” para el científico. Como un cronista de su propio cerebro, de sus extrañas asociaciones y conexiones neuronales, el proceso creativo nos sumerge en un espacio mental ya que “sólo volviendo a trazar meticulosamente el entramado [...] podremos comprendernos a nosotros mismos, pues somos nuestro propio

Figura 4. Marcel Proust, Collage de fragmentos, prueba de imprenta de *La recherche*. Disponible en: <http://publish.illinois.edu/nonsolusblog/?p=68>

Figura 5. Piet Oudolf, diseño de la plantación, 2011. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/patricklondon/6150013893/in/photostream/>



entramado.”⁴ Se trata de un entramado mental, pero se trata de una mente encarnada, de una memoria cuyo depositario es el propio cuerpo, que restituye el recuerdo por impresiones registradas en sus huesos, en sus músculos, en su piel, en sus sentidos, en su materia viva.

El recuerdo de infancia de Peter Zumthor persigue la presencia invisible de las atmósferas vividas, mientras la llave de acceso al mismo es plenamente proustiana [fig. 5]. Con su relato, nos sumergimos en la riqueza de lo sensorial y en el lirismo de lo íntimo, quizás uno de los terrenos más predecibles del retorno a las experiencias de niñez. Lo háptico se constituye como el argumento invisible pero aglutinante de la experiencia del espacio que se encontraría en el núcleo del mundo fenomenológico de

4. LEHRER, Jonah. (2007), *Proust y la neurociencia*, Barcelona: Paidós, 2010, p. 109.

Merleau Ponty mientras la identidad poética de la experiencia sustentaría el imaginario de Bachelard, quien vincula esencialmente su “poética del espacio” con las “ensoñaciones de infancia” inundándonos con sus cualidades sensibles. En términos de Zumthor, un sentimiento del cuerpo, una presencia física o un cierto aura, motivan el proceso de diseño.

Infancia e historia: fragmentos de la memoria

El mundo de la infancia, tanto una invención como uno de los hilos conductores propios de la modernidad, pasó a ser visible dando paso a todo un despliegue de arcaísmos contemporáneos. En su búsqueda de refundarse desde lo originario, la modernidad se ha ocupado de la infancia tanto como ha sido ocupada por ella: tras Rousseau, autores como Baudelaire, Proust o Benjamin le otorgaron presencia; en ellos encontramos ricos retratos de niñez en los pasajes de la vida moderna: entre la intimidad de la experiencia y la búsqueda creativa, reconstruyen desde los orígenes tanto la significación de la infancia como el sentido de “la noción de misma de experiencia.”⁵

Peter Zumthor sigue a Proust trazando su personal crónica de la urdimbre de sensaciones, emociones o deseos que denomina como recuerdo y nos sumerge así en la atmósfera de un espacio vivido en su infancia, pensando la arquitectura, proyectándola, desde “la memoria espacial” que –como argumenta Philip Ursprung– “es un componente crucial de la experiencia de la arquitectura”⁶. La relación con la historia – una historia discontinua y fragmentada como la propia memoria– se plantea como “un proceso abierto que puede ser experimentado individualmente.”⁷ En la búsqueda del sentido del recuerdo los tiempos y espacios son tan difusos como precisos, tan continuos como fragmentados; la veracidad no importa, las imágenes son legítimas en su aparecer.

Como forma de conocimiento y acceso a la experiencia el recuerdo de infancia adopta un ‘carácter sagrado’, que puede explicarse considerando que “el arcaísmo es en el tiempo lo que el exotismo es en el espacio.” El retorno imaginario del adulto a aquel otro mundo nos aboca a preguntas como: “¿Es algo que en verdad sucedió o es un mito fundador al que apelamos, rescatándolo? ¿Qué sentido puede dársele, retroactivamente, al momento en que comienza la película de los recuerdos? ¿Cómo emerge ese islote que sobresale en el océano de la amnesia infantil?”⁸ Conscientes de ello, nos aproximamos a estas experiencias del espacio en la infancia como reflejos de un mítico pasado reconstruido creativamente en la memoria de creadores, arquitectos, pensadores: “el primer recuerdo no es importante para el niño que antes fue sino para el turista de una

5. Ver la obra de AGAMBEN, Giorgio. (2001) *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

6. URSPRUNG, Philip. “Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor”, 2009 © The Hyatt Foundation, The Pritzker Architecture Prize. Disponible en: <http://www.pritzker-prize.com/2009/essay>

7. *Ibíd.*

8. BRAUNSTEIN, Néstor. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, Madrid: SIGLO XXI, 2008, p. 9.

autobiografía que viaja hasta encontrarlo en tierras vírgenes.”⁹ En la trampa de lo autobiográfico, este turista que retorna a su infancia siembra en su viaje el germen de arquetipos, figuraciones que reconstruye a partir de aquellas experiencias vividas, configurando un poderoso imaginario.

Encontrar en los recuerdos e imágenes de infancia claves interpretativas de obras y proyectos diversos implica una compleja pero evidente presencia del componente biográfico en el hecho creativo, el encuentro de la propia niñez en la búsqueda de lo primario. Néstor Braunstein formulará dos suposiciones ante el testimonio de la memoria: “que esa escritura del primer recuerdo está impregnada por el deseo del narrador que se revela en sus intersticios; que esa evocación infantil está de algún modo presente en la obra entera del autor.”¹⁰

El manejo de los recuerdos se encuentra explícitamente presente en el discurso de arquitectos como Aldo Rossi, donde la memoria de infancia opera como metáfora de un “inconsciente de la modernidad”, reflejando –en términos de Marguerite Yourcenar– la compleja amalgama que forman azar e historia con los materiales de lo vivido: “el paisaje de mis días parece estar compuesto, como las regiones montañosas, de materiales diversos amontonados sin orden alguno. Veo allí mi naturaleza, ya compleja, formada de partes iguales de instinto y de cultura.”¹¹ Lo biográfico se emancipa como componente esencial del discurso arquitectónico y sus procesos creativos, que se insertan así en los dominios de lo íntimo.

La memoria encierra un recuerdo, la naturaleza un jardín

Al igual que la memoria encierra un recuerdo –su infancia–, la naturaleza encierra un jardín –el *Hortus conclusus*–. Así, el misterio de un jardín cerrado, su “aura estética”¹², radica en su cultivo; la emoción estética que golpea a Zumthor surge al atrapar la inmensidad del paisaje encerrándola en el jardín: la integración de naturaleza y cultura. La construcción del vallado en madera, levantar un cerco, provoca el surgir de lo exterior y lo interior, separando lo abierto y continuo de lo acotado y cerrado; es una acción humana sobre el paisaje que vincula al hombre con una naturaleza que domestica, convirtiéndola en un jardín tanto como en una metáfora de nuestro interior más íntimo; como expresara ya en 1893 August Schmarsow en su discurso sobre *La esencia de la creación arquitectónica*, la arquitectura crea “envolventes de nosotros mismos.”¹³

9. Ibid., p. 9.

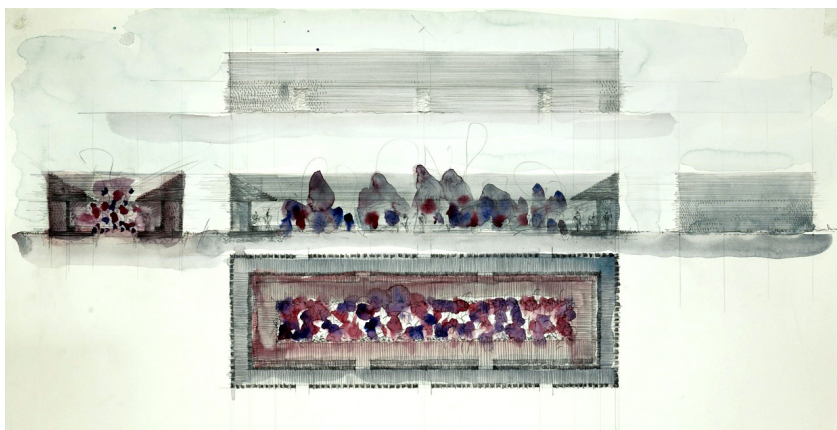
10. Ibid., p. 9.

11. YOURCENAR, Marguerite. (1951) *Memorias de Adriano*, Barcelona: Edhasa, 1983, p. 25.

12. Incluimos aquí, por su interés, la sugerente indicación del informe de revisión del presente artículo, que expande la constelación de autores y resonancias abriendo posibles exploraciones futuras: “uno quisiera apuntar el caso de Emily Dickinson, voluntariamente encerrada en su jardín; el filón de Monet, cultivando la naturaleza que pintaría tantos años en su serie de Nenúfares, junto a su misma vivienda; o entre nosotros, con menos altura pero con tierno encanto, todos los escritos de Gustavo Martín Garzo, al hilo de El jardín secreto de Francis Hodgson Burnet.”

13. SCHMARSOW, August. (1893) “La esencia de la creación arquitectónica”, Conferencia de habilitación pronunciada en la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893. Disponible en: AA. VV., Cuerpo, monografías nº 1, Santiago de Compostela: COAG, 2002, pp. 227-261.

Figura 6. Peter Zumthor, croquis en acuarela del Serpentine Gallery Pavillion, *Hortus conclusus*, 2011.



En *Hortus conclusus*, la naturaleza como jardín interior, es también el espacio íntimo del recuerdo, el hueco psicológico en que habita aquel edén de la infancia. En su interior ofrece el tejido inagotable y temporal de las flores que alberga, la materia cambiante de una experiencia. La plantación floral permite escapar a la finitud del gesto arquitectónico para adentrarse en la infinitud de las flores y establecer un continuum con las experiencias anteriores y posteriores que atrapa desde la evocación de un solo acontecimiento vivido. Peter Zumthor [fig. 6] nos habla del tiempo de unas flores que estaban en la tierra antes que nosotros y las mira conmovido: “miro a mi jardín y veo vibración, opulencia, serenidad.”¹⁴

El ámbito existencial de la experiencia narrada

Con el recuerdo de infancia se apela a un ámbito previo a su narrativa, el espacio diegético que emerge con su sola invocación: el universo espacio-temporal designado por el relato. Éste cumple una función esencial de ‘marco’ imprimiendo el soporte ‘rítmico’ a la narración, donde describir es adoptar una actitud ante el mundo, es transitar la realidad rompiendo su continuidad, poniendo palabras sobre fragmentos, “es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal.”¹⁵

La palabra salta así al registro de la imagen, como espejo de las cosas. La imagen circula fluidamente por cauces preverbales, contiene y conserva experiencias del espacio o sustratos radicalmente primigenios de nuestro espacio existencial. Así, el relato no es dominio exclusivo, ni mucho menos, del lenguaje verbal; es materia, imagen, secuencia y fluye por cauces diversos; el movimiento y el gesto narran eficazmente experiencias prelingüísticas que apelan a los códigos del cuerpo y de lo sensible: el poder de las imágenes de infancia que se atrapará de nuevo en el discurso poético.

14. ZUMTHOR, Peter. *Hortus conclusus*, Serpentine Gallery Pavillion, London: Koenig Books, 2011, p. 15.

En el original: “I look at my garden and I see vibrancy, opulence, serenity.” El ritmo y sentido de estos tres términos nos remite al título “Luxe, calme et volupté” de la pintura de Henri Matisse (1904). Emparejamos uno a uno ‘serenidad y calma’, ‘vibración y voluptuosidad’, así como la riqueza de una naturaleza sentida como ‘lujo y opulencia’.

15. PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, Ficciones espaciales*, México: Siglo veintiuno, 2001, p. 9.

Nos adentramos en la ilusión que se produce entre las palabras, las imágenes y las cosas, que mostraría mediante sus reflejos la experiencia como constructo intangible. La lingüista Luz Aurora Pimentel señala los diversos registros que construyen el espacio en la ficción: lo visual y lo literario construyen una ilusión referencial con el propio mundo natural en base a relaciones significantes y a la propia capacidad mimética de lenguaje, provocando la representación del espacio: “la ilusión de realidad creada por el relato es un fenómeno esencialmente intertextual [...] que en territorios del tiempo intenta construir un espacio.”¹⁶

La evocación de una experiencia primigenia nos sitúa en un estadio anterior al lenguaje, operando en los códigos prelingüísticos por los que transita fundamentalmente una vivencia ambital. El advenimiento del lenguaje que permite vehicular el testimonio, implicaría una pérdida, la ruptura de un estado epifánico de revelación de la experiencia prelingüística, la felicidad (perdida) de un ámbito amniótico compartido: “estar junto a la madre mirando maravillado el suave vuelo de las partículas de polvo bajo la luz del sol, recuerdo de una bienaventuranza anterior al lenguaje.”¹⁷ Al imponerse el habla, el *infans* renuncia al goce del cuerpo sin el lenguaje, trasladándose la experiencia al lenguaje y fuera del cuerpo. Las acciones infantiles emergen desde lo prelingüístico configurando un imaginario en continua estructuración desde el cual se vive, se comprende y se produce el espacio como un constructo vital.

Frente a la disección codificada de una interpretación semiótica del espacio, Zumthor se sumerge en una fenomenología de la experiencia existencial. El arquitecto refiere que “prefiere trabajar tanto como sea posible sobre el uso, la estructura y los materiales, para evitar la significación prematura.”¹⁸ Aunque el significado no puede ser evitado, el autor intenta actuar libre del simbolismo, tratándolo todo a partir de la experiencia. Si bien el texto escrito requiere de palabras, éstas nos apelan poéticamente, mientras su obra nos desvela ese bienaventurado territorio anterior al lenguaje.

La escritura del recuerdo genera un ámbito inherente a la propia narrativa, despertando en su relato el espacio pretérito vivido: “Todo relato es un

16. *Ibíd.*, p. 9.

17. BRAUNSTEIN, Néstor. *Op. Cit.*, p. 198.

18. ZUMTHOR, Peter, “Royal Gold Metal lecture”, London: RIBA, 2013. Conferencia titulada “Presence in architecture. Seven personal observations” pronunciada al recibir la Royal Gold Medal, 2013. Disponible en: <https://vimeo.com/60017470>. Transcribimos a continuación un extracto de los minutos 4 y 5, donde Zumthor, nacido en 1943, sitúa la escena en sus 8 años de edad mediante la proyección de un pequeño texto: “spring 1951”.

El arquitecto narra con detenimiento y emoción su recuerdo de infancia donde corre sin sentir el esfuerzo a través de un pueblo en primavera: “This is my first memory of something which I think was pure presence; there was no meaning, there was no history, there was just meet the presence of a young boy, running.”

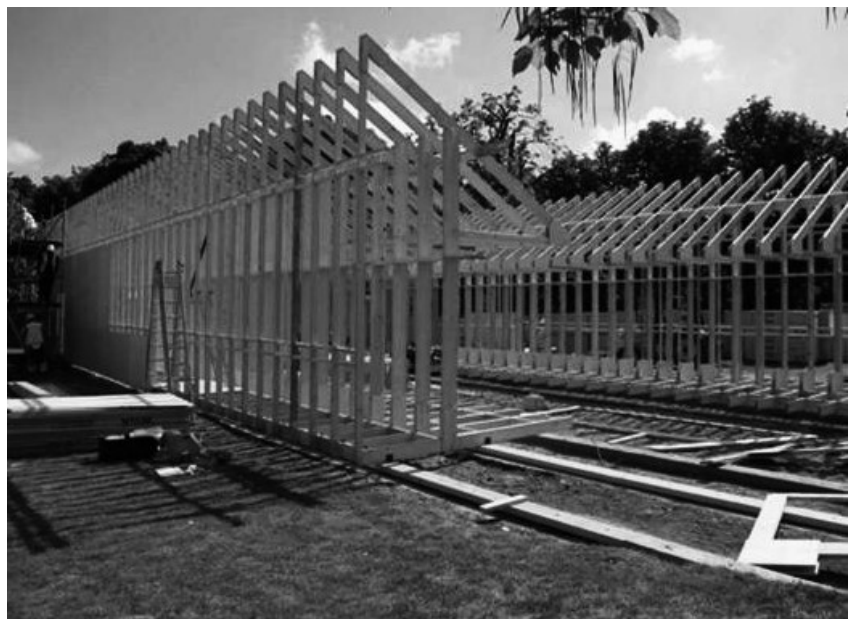
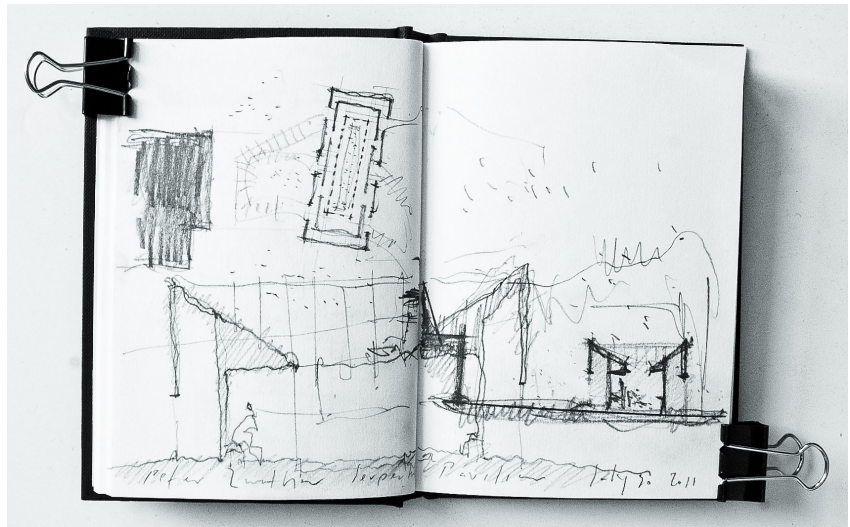
Posteriormente discute cómo estas nociones influyen en el proceso de diseño: “Meaning of course can never be avoided [...] but I like to work as long as possible on use and structure and materials, to avoid premature meaning.”

Construir una presencia en arquitectura requiere para Zumthor “...not meaning but being; something should be and not mean”.

Extractos de la conferencia disponibles en: <http://www.dezeen.com/2013/02/06/peter-zumthor-at-the-royal-gold-medal-lecture-2013/>.

Figura 7. Peter Zumthor, croquis del proceso creativo, bloc de notas, 2011.

Figura 8. Fotografía de la construcción del pabellón.



relato de viaje, una práctica del espacio.”¹⁹ Aquella naturaleza inmediata, espontánea, se integra en un acervo cultural, conformando una narrativa en base a recuerdos, memorias, ensoñaciones, miradas... fundando, de nuevo en la infancia, la experiencia del espacio: “practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia.”²⁰

Nos emplazamos en la fragmentación propia del recuerdo –como un relato agazapado en lo prelingüístico– como una vivencia corpórea en estado de jeroglífico que sólo quizás algún día, como una semilla a la espera, encuentre en el lenguaje verbal su expresión: estaríamos ante el recuerdo narrado.

19. CERTEAU, Michel de. (1990) *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 128.

20. *Ibíd.*, p. 121.

La metáfora de la cámara oscura: ámbito de tiempo y luz

Tiempo y luz se funden en un ritmo sereno, que encontramos en las palabras de Goethe, que nos hacen imaginar el techo oscuro pabellón como un diafragma que se abre y cierra dejando entrar aire y luz, el diafragma de la respiración, de cada bocanada de aire y el diafragma de la cámara fotográfica que respira sus bocanadas de luz: “Así, la aspiración ya presupone la expiración, y viceversa, y toda sístole la correspondiente diástole. He aquí la fórmula eterna de la vida. Al serle ofrecida al ojo la oscuridad, pide la luz; al serle brindada la luz, pide la oscuridad.”²¹ Zumthor organiza un ritual de acceso que dispone al visitante en conjunción rítmica con el tiempo del pabellón, que fusiona el instante en tránsito de las flores con la duración interior de la experiencia, el embudo que atrapa un momento pasado con el presente infinito de su contemplación; la extraña naturaleza de este embudo que traga la luz de un sol que Zumthor no se cansa de admirar: “¡esa luz, esa luz no viene de este mundo! No entiendo esa luz. Entonces tengo la sensación de que hay algo más grande que no entiendo.”²²

Contemplamos las fotografías del pabellón como si fueran impresiones del interior de una cámara fotográfica, de una gigantesca caja negra, una cámara estenopeica que albergara dentro de sí misma el jardín que fotografía, la imagen capturada de la naturaleza [fig. 7]; y los visitantes paseamos alrededor de esa fotografía construida, somos pequeños intrusos accediendo al tiempo de aquella remota experiencia que Zumthor reconstruye hoy recreándola para sí mismo y para nosotros [fig. 8].

En su *Elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki escribe sobre la oscuridad profunda y vasta que proyectan los aleros: “Tan densa, que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares.”²³ Tanizaki, como Zumthor, emplaza la necesidad de obstaculizar la luz como un gesto primario del habitar: “antes que nada desplegamos dicho tejado como un quitasol que determina en el suelo un perímetro protegido del sol, luego, en esa penumbra, disponemos la casa.”²⁴

Pero no se trata únicamente de una forma de vida y de sentir el espacio, sino que se convierte en una manera de proyectarlo [fig. 9]. Así, Zumthor escribe en *Atmósferas*: “Una de mis ideas preferidas es primero pensar el conjunto del edificio como una masa de sombras, para, a continuación –como en un proceso de vaciado–, hacer reservas para la instalación que permita las luces que queremos.”²⁵

Accedemos, rodeándolo, al interior del pabellón, una cámara oscura que entabla un silencioso diálogo con nuestra propia mente, en analogía con la oscuridad de un océano de amnesia en el que estallaran destellos de

21. GOETHE, J. Wolfgang. (1810), *Teoría de los colores*, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, 2008, p.75.

22. ZUMTHOR, Peter. (2006) Óp. Cit, p. 61.

23. TANIZAKI, Junichiro. (1933) *El elogio de la sombra*, Trad. Julia Escobar, Siruela, Madrid, 1994, p. 42.

24. *Ibíd.*, p. 43.

25. ZUMTHOR, Peter. (2006) Óp. Cit., p. 59.

Figura 9. Escritorio de Peter Zumthor,
fotografía de Damir Fabijanić.

Figura 10. Peter Zumthor, Serpentine Gallery
Pavillion, 2011. Fotografía disponible en:
<https://www.flickr.com/photos/41845311@N06/5931375864/>



luz, fragmentos de recuerdos que se abren involuntariamente como las flores envueltas en el espesor de oscuridad del pabellón [fig. 10]; macizo floral que se colmata denso como los manuscritos de Proust, como un texto cuya variedad inagotable ninguna arquitectura osaría alcanzar.

El “espesor”²⁶ de la experiencia construye intrínsecamente la naturaleza del texto en Proust; un texto que, como un tejido, atrapa la infinitud de un microcosmos en el que aparece súbitamente transportado por el

26. Entendemos “l’épaisseur”, término clave en Merleau Ponty, como una forma de trascender lo corpóreo como núcleo del sujeto en base a la espacialidad del tiempo. Esteban A. GARCÍA, en su ensayo “El primado del espacio en la fenomenología del cuerpo de Maurice Merleau-Ponty”, lo expresa así: “el sujeto es temporal, se encuentra en el foco del despliegue del tiempo, y sin embargo no constituye el tiempo, porque el espesor de su ser corporal es la huella de un tiempo que le es a la vez propio y ajeno –desconocido, salvaje, incontrolable–. La transparencia o entrelazamiento del pasado en el presente se transforma, en última instancia, por ‘espesamiento’, en opacidad.”

Disponible en: <http://www.revistadefilosofia.org/48-02.pdf> - p. 27.

recuerdo. Nos sumerge en ese infinito a través de los matices inagotables de cada fragmento, construyendo un todo a partir de la multiplicidad sensorial de la materia, una materia suspendida en el tiempo.

En paralelo a la noción del espesor, la duración, o la *durée* bergsoniana hace revivir un tiempo interior en el que emerge la memoria involuntaria, disolviendo la relación de continuidad espacio temporal como base narrativa. El tiempo como duración interna pone en contacto el constructo *cuerpo-mente* y una memoria que Henri Bergson concibe de forma radicalmente nueva: según él no vamos del presente al pasado; de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción.

Una arquitectura enraizada en las múltiples fuentes de la infancia

Siguiendo a Peter Zumthor, nos hemos acercado a la infancia como campo privilegiado de la experiencia y de lo imaginario, una infancia sin edad, una presencia subyacente a la cual, inesperadamente, recurrimos en momentos creativos, lúdicos o emotivos de la vida adulta que sorprendentemente nos devuelven a un estado que no es de inocencia, sino de posibilidad.

A través de la escritura del recuerdo, se invocan, conservan y recrean momentos de infancia, experiencias primigenias de espacios vitales que han plasmado autores con un poder singular para darles cuerpo en figuras sensibles, implicándolas sustancialmente en sus discursos y conformando un rico imaginario originado en la niñez que apela a nuestras propias vivencias. Hacer converger la atmósfera del testimonio en continuidad con la que recrea en la producción gráfica de sus acuarelas y con la materialidad de la obra construida, implica una circularidad de referencias enlazadas que participan del hecho arquitectónico, constituyéndolo.

Enraizado en las fuentes de la infancia, Zumthor opera desde su ensoñación como fuente de nuevos procesos creativos, provocando profundas resonancias, éstas ya sí deliberadamente propositivas, desprendidas ya de cualquier propósito de ejercer de testigos de lo vivido. La obra se emplaza como mediadora entre la experiencia vivida y la experiencia proyectada, como interfaz entre la introspección y la proyección, entre lo individual y lo compartido; la experiencia primigenia de la infancia se emplea como fuente para la creación de nuevas experiencias compartidas con cada visitante del pabellón: la recepción de la obra se funde con su origen.

El testimonio no pretende la fidelidad del registro, sino que opera participando del hecho arquitectónico en base a una reconstrucción creativa de la experiencia; fuentes de nuevos procesos creativos que ejercen de testigos desde su ensoñación de lo vivido, provocando profundas resonancias: “Hace años que recibo cartas de gente. Parece que mis edificios les hablan. No sé qué aportarán mis proyectos a la arquitectura, pero sé qué aportan a la gente.”²⁷

27. Declaraciones de Peter Zumthor entrevistado por Anaxu Zabalbeascoa; edición impresa de El País, 3 de mayo de 2009. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/05/03/eps/1241332015_850215.html

Figura 11. Niño de cuatro años con flor *Diente de león* (*Taraxacum officinale*), fotografía Clara Eslava.

Figura 12. Peter Zumthor, Serpentine Gallery Pavillion, 2011.



Nos preguntamos si es posible un proyecto que plasme la huella de aquel recuerdo [fig. 11], o si éste fue la materia prima –sensorial y corpórea– que contenía ya implícitamente la arquitectura del pabellón [fig. 12]. Nos intriga entonces si la arquitectura es un viaje hacia lo desconocido o una representación de aquella experiencia vivida, si la naturaleza abstracta de sus formas no es sino el escenario para hacer emerger una absoluta concreción: una arquitectura encarnada en el fenómeno de la experiencia, que representa dicho intangible y lo hace nuevamente posible.

La experiencia relatada, el texto, se erige en escritura del espacio; es un viaje en el tiempo en busca de un espacio perdido. El proyecto del pabellón, emulando este viaje, entra en analogía con el texto escrito: la fenomenología de lo vivido se yuxtapone con la atmósfera de la arquitectura creada. Pero la fuerza de esta analogía es más poderosa incluso: si la búsqueda de Proust trazaba el entramado de su propia memoria, la arquitectura de Zumthor la reconstruye y su atmósfera nos sumerge en el espacio del recuerdo como un ámbito sensible, corpóreo, mental.

En *Hortus conclusus*, Zumthor escribe emotivamente: “somos concebidos y nacemos; vivimos y morimos; nos pudrimos, nos quemamos o nos desvanecemos en la tierra. Raramente pensaba en esto cuando era joven. Ahora lo hago. Veo un gran ciclo y soy parte de él.”²⁸

Unas palabras que recuerdan inevitablemente el poema de Walt Whitman donde “había un niño” que interioriza “lo primero que miraba” al encontrar un mundo que incorpora como recuerdo vivo y “en eso se convertía, y eso formaba parte de él”²⁹ en años y sucesivos ciclos de años.

Vivimos ciclos, somos tiempo.

Así es como expresa Zumthor las huellas que el niño que fue imprimió en él, transformando el mundo en un juego por el cual resulta recíprocamente conformado: un mundo que conserva en la memoria de su infancia como germen del impulso creativo.

*Había un niño que salía cada día,
y lo primero que miraba, en eso se convertía,
y eso formaba parte de él por aquel día o parte de aquel día,
o por muchos años o sucesivos ciclos de años.*

Walt Whitman, *Hojas de hierba*, 1855

28. ZUMTHOR, Peter. *Hortus conclusus*, *Serpentine Gallery Pavillion*, London: Koenig Books, 2011, p. 15.

29. WHITMAN, W., (1855) *Hojas de hierba*, trad. J.C. Urtecho y E. Cardenal, *Antología de la poesía norteamericana*, Madrid. Aguilar, 1962.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. (2001) *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010
- BACHELARD, Gaston. (1960) *La poética de la ensoñación*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1982
- BENJAMIN, Walter (1929), *Obra completa, II, 1*, “Hacia la imagen de Proust”, traducción Jorge Navarro, pp. 317-330, Madrid: Abada, 2007.
- BRAUNSTEIN, Néstor. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, Madrid: SIGLO XXI, 2008
- CERTEAU, Michel de. (1990) *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana, 2000
- GOETHE, J. Wolfgang. (1810), *Teoría de los colores*, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, 2008
- GOMBRICH, Ernst H. (1968) *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1999
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. (1980), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra, 2009
- LEHRER, Jonah. (2007), *Proust y la neurociencia*, Barcelona: Paidós, 2010
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, Ficciones espaciales*, México: Siglo veintiuno, 2001
- ROSSI, Aldo. (1981), *Autobiografía científica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- SCHMARSOW, August. (1893) “La esencia de la creación arquitectónica”, Conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la Universidad de Leipzig el 8 de noviembre de 1893
- TANIZAKI, Junichiro. (1933) *El elogio de la sombra*, Trad. Julia Escobar, Madrid: Siruela, 1994
- WHITMAN, W., (1855) *Hojas de hierba*, Trad. J.C. Urtecho y E. Cardenal, Antología de la poesía norteamericana, Madrid: Aguilar, 1962
- YOURCENAR, Marguerite. (1951) *Memorias de Adriano*, Barcelona: Edhasa, 1983
- ZUMTHOR, Peter. (2006) *Pensar la arquitectura, Una intuición de las cosas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- ZUMTHOR, Peter. *Hortus conclusus, Serpentine Gallery Pavillion*, London: Koenig Books, 2011

