

Juan Navarro Baldeweg y sus imágenes

José Muñoz Millanes

En una de las entrevistas contenidas en el volumen que presentamos Juan Navarro Baldeweg acepta la denominación de «geógrafo», de «cartógrafo»: es decir, de hombre que no sigue un recorrido previamente establecido, sino que abre camino, que traza el mapa de un nuevo territorio que descubre sobre la marcha. Podría afirmarse que el atractivo de los textos de *La habitación vacante* viene dada por la relación problemática de su autor con lo que explora. En estas páginas Juan Navarro Baldeweg nos transmite las emociones del riesgo, de sus tanteos y sucesivas aproximaciones a ciertos aspectos de la realidad que no se prestan a ser captados o representados teóricamente, sino tan sólo aludidos o evocados en lo que tienen de huidizos. La gran belleza literaria de los escritos de *La habitación vacante* se debe al despliegue de una serie de poderosas imágenes que, como en el caso de los presocráticos o de Lezama Lima, alcanzan un valor cognoscitivo, ya que reivindican la importancia de una zona que, por rehuir la experiencia ordinaria, sólo puede ser sugerida poéticamente.

La primera de tales imágenes corresponde al tema del ensayo que da título a toda la colección. La habitación vacante se refiere al margen de disponibilidad al que, según Navarro Baldeweg, deben aspirar las obras pictóricas y arquitectónicas. Y este margen de indefinición se manifiesta sobre todo en los estudios de cier-

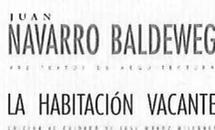
tos artistas (como Brancusi, Mondrian y Duchamp) donde las obras no aparecen como definitivamente asentadas, sino en proceso, es decir, abiertas a una multiplicidad de soluciones alternativas implícitas en el espacio de trabajo. De ahí la importancia que en este ensayo asume la ambigüedad de la puerta de una obra de Duchamp, una puerta que es más bien un umbral porque, irónicamente, al mismo tiempo que separa y comunica, cierra y abre. De hecho, la imagen de esta puerta anuncia la ambivalencia irónica que Navarro Baldeweg no va a dejar de perseguir en su trabajo: es decir, la capacidad de la obra para ser ella misma y a la vez otra,

para abrirse a la exterioridad, mostrando cómo la definición de las cosas es la indefinición misma, ya que no terminan en sí mismas, sino que en cada una de ellas están implicadas todas las demás mediante una infinita trama de repercusiones imprevisibles que él llama «acción a distancia».

Precisamente la prosa de *La habitación vacante* alcanza sus cotas mayores de humorismo cuando recurre a imágenes del cine dadaísta para ilustrar la desestabilización irónica de la mirada: su desplazamiento desde la atención focal hasta la atención periférica. Este abandono de su posición habitual nos permite superar la

visión de la realidad como una colección de entidades discretas en favor de lo que Navarro Baldeweg denomina «espacio complementario»: cierta energía que hay entre las cosas y que les permite afectarse entre sí ilimitadamente, al margen de la relación de objeto.

Como el mismo Navarro Baldeweg reconoce, el adjetivo «complementario» apunta a la reparación de una injusticia: al igual que la otredad de Machado, lo «complementario» consiste en una diferencia que es necesario restituir a la identidad de la que ha sido mutilada, a fin de diversificarla y enriquecerla.



Juan Navarro Baldeweg,
La habitación vacante,
ed. el cuidado de J. Muñoz
Millanes, coedición Pretextos,
Demarcació de Girona del
Col·legi d'Arquitectes de
Catalunya, Valencia, 1999,
176 pp.

Paul Klee

*Antaño sumido en el gris
de la noche, 1918*

Hay, por tanto, una diferencia entre la realidad habitualmente concebida como discreta y el espacio complementario en el que se centran los esfuerzos de Navarro Baldeweg en cuanto pintor y arquitecto: un espacio donde las cosas se complican por sinergia o interacción saltando por encima de sus delimitaciones.

Nos tienta recurrir a Robert Musil para explicar la diferencia de lo complementario: Musil afirma que el hombre con sentido de la posibilidad es aquel que, en lo dado, es capaz también de percibir lo que igualmente podría o debía haber sido, y además le concede la misma importancia.

Sin embargo, nos parece que la noción de posibilidad limitaría bastante la alternativa que el espacio complementario supone para Navarro Baldeweg. Pues la extensión de lo dado en lo posible está demasiado condicionada por lo dado mismo, ya que se concibe a partir de una elaboración ideal suya.

En cambio, el espacio complementario de Navarro Baldeweg es una diferencia totalmente física e inmanente, por tenue que resulte. De ahí que afirme que el espacio complementario se descubre al llevar a cabo una lectura más fina o matizada que redistribuye el espacio convencional. O, para adaptar las palabras de Musil a Navarro Baldeweg, el pintor o el arquitecto deben ser capaces de leer el espacio a contrapelo. En los intersticios del espacio aparente colonizado por la fijeza de las formas, deben explorar el espacio complementario: un espacio mucho más difícil de apreciar, al estar caracterizado por el salto o la acción a distancia; por el tránsito o el impacto de algo sobre otra cosa con la que no guarda una relación determinada.

La elusividad del espacio complementario (que, como decíamos al principio, lleva a Navarro Baldeweg a recurrir a hermosas imágenes poéticas) se debe al hecho de que constituye una modificación que redefine virtualmente el espacio establecido: como un entrecruzamiento de energías dispares. Se trata de un espacio estrictamente local y momentáneo, destacado por el despliegue fugaz de alguna fuerza inesperada que apenas deja huella pero que

intensifica la percepción de una zona de la realidad, igual que la luz parece incendiar las habitaciones en los cuadros de Veermer, para decirlo una vez más con palabras de Juan Navarro.

La imagen de la habitación, de algo acotado, alude al carácter radicalmente local del espacio complementario, que es incompatible con la idea de la fijeza, de espacio configurado globalmente en la totalidad de una forma. El espacio complementario surge siempre de una actualización parcial: una energía venida de lejos, de la exterioridad, al pasar efectúa un corte, una sección allí donde opera, del mismo modo que las turbulencias en la atmósfera o los remolinos en la superficie del agua indican el tránsito y la actuación de una fuerza en un punto concreto, para usar una imagen que Navarro Baldeweg toma prestada de Pound y el vorticismo.

Y al fijarse en esta dispersión del espacio producida por unas fuerzas que lo recorren sin rumbo fijo, Navarro Baldeweg no olvida la situación errante del hombre al entrar en contacto con ellas. Ahora la imagen del laberinto refuerza la del explorador o geógrafo, pues en el laberinto cada trayecto es tránsito puro, no está subordinado a una totalidad hacia la que se orienta. Precisamente uno de los textos más fascinantes de *La habitación vacante* es el análisis de ciertos edificios de Mies van der Rohe como versión moderna del laberinto, ya que parece que se fueran improvisando a medida que se los recorre. En estos edificios los elementos totalizantes del espacio (como son el contorno y los ejes) quedan ocultos, mientras que el espectador, debido a los numerosos quiebros y recodos de la planta libre, se ve obligado a experimentarlos siempre parcialmente: como una serie de fragmentos equivalentes, con un movimiento sesgado como el del agua en una turbina o al rebosar de una vasija.

Para Juan Navarro Baldeweg la imagen mítica del dragón chino sugiere la virtualidad de la diferencia, su neutralidad que le permite no agotarse en ninguna de sus manifestaciones. Y el aire, con sus turbulencias y su movimiento sincopado, es lo que, según él, mejor puede dar una idea de la dispersión de las fuerzas en el espacio, de la distribución irregular

de la gravedad y la luz, de las líneas de fuga que, como una red fantasmal, circula entre las cosas, entretejiéndolas incalculablemente.

Precisamente *La habitación vacante* constituye una investigación minuciosa de las diversas posibilidades de pluralizar la obra de arte a fin de que refleje esta dependencia de cada cosa respecto de la exterioridad, de todo lo demás.

En primer lugar, está la simetría. Navarro Baldeweg subraya que, al romper la autonomía de la figura, la simetría expone la ineludible vinculación expresiva de las cosas entre sí, pues hasta para apreciar bien la individualidad de cada objeto es preciso verlo duplicado en otra imagen que viene a ser como su eco. Este interés por la simetría se extiende el ornamento, donde la singularidad de cada elemento es absorbida en el ritmo del conjunto, de igual modo que en el espacio cada cosa se disuelve en la trama de las repercusiones que la complementan.

Otro efecto al que Navarro Baldeweg concede gran importancia es la serie, ya que la insistencia en un mismo tema con resultados diferentes demuestra la imposibilidad de tratar la cosa como idéntica, es decir, al margen de las modificaciones aportadas por sus múltiples contactos.

Y, por último, está la complejidad, que consiste en saber compatibilizar la necesaria individualización de la obra con la radical heterogeneidad de sus partes. Según Navarro Baldeweg, en la realidad no hay cosas bien definidas sino cortes transversales, encrucijadas donde convergen elementos dispares a la manera de un yacimiento arqueológico. Por lo tanto, el artista no debe subordinar la singularidad de tales elementos a la totalidad del conjunto sino ensamblarlos mediante un impulso que respete su respectiva diferencia, del mismo modo que en las pirámides de *castellers* catalanas el niño que las culmina no niega la participación de las demás fuerzas, para utilizar una imagen del mismo Navarro Baldeweg.

A Navarro Baldeweg le interesa especialmente el habitar, un elemento que resulta inseparable de la obra arquitectónica, aunque pudiera parecer extrínseco por no formar parte

física de ella. Sin embargo, Navarro Baldeweg demuestra la incidencia de esta variable sobre la fijeza material del edificio en unas páginas dignas del mejor Cortázar. Se trata del análisis de los dibujos de Alejandro de la Sota para el proyecto de la urbanización de l'Alcúdia. Al describir las fantasmales figuras humanas que en estos dibujos parecen sobrevolar las construcciones, Navarro Baldeweg nos revela que De la Sota ha incorporado al proyecto las posibilidades de vida sugeridas por los edificios mismos en unos misteriosos embriones narrativos que recuerdan a los inspirados por las imágenes de la vieja filmación casera en la película *Tren de sombras* de Guerin.

Y no quisiera concluir sin mencionar que en estos escritos Navarro Baldeweg presta mucha atención al rastreo de asociaciones privadas, de impresiones muy concretas del arquitecto que se han abierto camino hasta el proyecto definitivo, plasmándose en aspectos fundamentales suyos, como cuando se revela que el proyecto del edificio de oficinas de la calle Serrano de Madrid de Alejandro de la Sota está inspirado en la observación del contraste entre el encendido azaroso de las ventanas de los edificios de una ciudad al anochecer y el encendido gradual, solemne, de las luces de una autopista. Esta búsqueda de un origen insospechado de la obra, esta pesquisa de cómo hasta los aspectos más mínimos y recónditos de la existencia del arquitecto repercuten en sus edificios dan lugar a una apasionante elaboración narrativa que Navarro Baldeweg compara, como Alvar Aalto, con el salmón que se remonta contracorriente. Y de tal averiguación genealógica el propio Navarro Baldeweg proporciona un ejemplo cuando declara a Angel González que la imagen del dragón chino, tan recurrente en su trabajo y donde se centran sus reflexiones en torno a la energía espacial, el ornamento y la simetría, procede de un plato de porcelana de su madre que veía de niño en el hogar de Santander.

Una investigación minuciosa de las diversas posibilidades de pluralizar la obra de arte.