

EL COLUMPIO: TRANSFERENCIAS, ESCENAS, CONSTELACIONES

CLARA ESLAVA CABANELLAS*
UNIVERSIDAD ANTONIO DE NEBRIJA, MADRID.

Resumen:

El columpio, objeto ritual preñado de símbolos, deviene un objeto cotidiano del juego infantil; exploraremos el imaginario emergente que surge en esta traslación del ritual al juego, mostrando una simbiosis de escenas de infancia y constelaciones creativas que el columpio suscita en autores diversos desde el recuerdo de sus experiencias más primigenias. De la mano de su columpio en estático desequilibrio, Juan Navarro Baldeweg nos sumerge en “*la región flotante*” en las emociones primordiales de infancia en relación a lo gravitatorio, a través de las fascinantes escenas de juegos de infancia que, entre 1734 y 1739, pintó Chardin. Asomándonos a las ventanas que abre el autor, encontramos emociones como el vértigo, o deseos como el vuelo que emanan de realidades físicas de lo gravitatorio, del peso y el equilibrio. Nociones que permiten al niño sentir, de forma sincrética, leyes ocultas que rigen el espacio, percatarse de lo inasible, de la sensación de infinito o la magia de la desaparición.

Palabras clave: infancia, recuerdo, experiencia, espacio, juego, inasible, flotante.

Abstract:

The swing, a ritual object that recalls a richness of symbols, becomes an everyday object of children’s play; we explore the emerging imaginary that emerges in this translation from the ritual to the play, displaying a symbiosis of childhood scenes and creative constellations that the swing arises in various authors from the memory of their most primal experiences. From the hand of his swing in static imbalance, Juan Navarro Baldeweg immerses us into “the floating region” in childhood primary emotions in relation to gravity, through the fascinating scenes of children games, between 1734 and 1739 that Chardin painted. Peering into the windows that the author opens, we face the seduction of vertigo or flight desire, impulses that emanate from the physical realities of the gravity, weight and balance, notions that the artist rescue on his journey to children and allow to feel, so syncretic, the occult laws that govern space, realizing the unattainable, the feeling of infinity or the magic of the disappearance.

Keywords: infancy, remembrance, experience, space, play, intangible, floating.

*Arquitecta doctora por la ETSAM, UPM, investigando sobre las “Huellas de la infancia en el impulso creativo, conectando el ámbito de la teoría del proyecto con el campo de la experiencia del espacio en la infancia. Cuenta con ponencias y publicaciones en torno a los vínculos entre pedagogía y arquitectura en *Aula, in-fan-cia, AV arquitectura...* Con *Territorios de la infancia* (GRAO, Barcelona 2005), fue mención al mejor libro educativo del Ministerio de Cultura de España. Colaboradora de la revista *Tectónica* y, desde 2004, socia de *Eslava y Tejada arquitectos*, con diversos premios en concursos de arquitectura, y actuaciones urbanas como la remodelación de la calle Serrano en Madrid. Actualmente, es docente en historia y estética del diseño industrial y arquitectura interior en la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 76-87.

www.revista-sanssoleil.com

Recibido: 01-01-2016.

Aceptado: 04-04-2016.

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 Whitman¹

Es en la escena del juego donde se produce la construcción de una trama de referencias donde se sedimentan, móviles, aspectos esenciales del propio cuerpo y aquello que nos rodea, hasta hacernos sentir, implícita, la madeja esencial de estos hilos. Tiraremos de ellos, en un acercamiento que no puede tener una forma a priori, sino que esperamos sea el resultado de un nuevo cruce de las diversas coordenadas que plantea el arquitecto y artista Juan Navarro Baldeweg.

TRANSFERENCIAS [CON LOS OJOS DE CHARDIN]

“El niño está mirando alternativamente la peonza e introspectivamente algo que se hunde en una memoria íntima de su existencia orgánica. En la coyuntura que presenta el cuadro parece insinuarse el acontecer de un vaivén de la atención que va del objeto concreto, sostén de su asombro, a una región de límites imprecisos. Tal introspección se gesta y se mantiene acaparada por los vínculos visuales del niño y su juguete en vivo equilibrio. En ese vagar mental del niño se entrelazan pensamientos prelingüísticos, empáticos o imitativos, -la peonza “cabecea” un hablar interno: ¡gira!, ¡gira!, ¡gira!- y recuerdos de experiencias primordiales.”²

Las obras de Chardin operan en “*la región flotante*”³ como llaves para redescubrir el recuerdo propio. Abriendo la ventana de la vida dentro del arte, las citas dibujan una constelación, un discurso donde las cosas cobran



Fig. 1 Jean Siméon Chardin, ‘El niño de la peonza’, 1738.

su significado completo cuando, además de ser, lo son imbricadas en la profunda cultura de Navarro Baldeweg. Lo vivido se filtra a través de la lectura destilada de Chardin en una nueva toma de conciencia de lo visible. Podemos decir que el autor se expresa través de “*transferencias de la visión de los maestros a su visión de pintor*”, construyendo un entramado activo de imágenes y, por su mediación, “*una transferencia de sentimientos que se enriquecen, se complican, se precisan, se transforman a medida que sobrevienen otras comparaciones*”⁴.

Las ‘resonancias’ entre narrador, pintor, niño y lector conforman un complejo entramado con el que juega Navarro Baldeweg en un ‘*contagio de absorciones*’. Si todo ello opera con naturalidad es porque son, en el momento de la lectura, ecos de la vivencia original que remiten a la emoción directa y compartida de la experiencia con la peonza, la pompa, o el columpio.

1. WHITMAN, W., *Hojas de hierba*, Antología, Aguilar, Madrid, 1962. Original de 1855.

2. NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Pre-textos, Gerona, 2007, p. 126.

3. IBID, “La región Flotante”, pp. 113-151. Fragmento dedicado a Ángel González, p. 119, “Todo lo verdadero es invisible”. Ver textos: ‘*Gira, gira, gira!*’, ‘*El castillo de naipes*’, o ‘*El aire*’.

4. MALRIEU, P., *La construcción de lo imaginario*, Guadarrama, Madrid, 1971, p. 103.

Navarro Baldeweg es espectador del cuadro como los aquí lectores, pero no olvidemos que es también pintor viendo pintura, indagando en su propio 'imaginario'. ¿No es éste, la concreción de realidades heterogéneas, venidas de mundos dispersos, en una totalidad inestable?

CUERPO [EL PLACER DEL MOVIMIENTO]

El placer del movimiento comenzaría en el propio vientre materno, donde el no nato se mece, protegido. La cuna se mece también, como una barca o como un columpio en tierra; cuando éste conquista el aire, aparece la dimensión lúdica del juego. La sensación de pérdida de peso del cuerpo en el columpio, su recuerdo y el deseo de reproducirla, darán pie en lo imaginario a reinos mágicos de hadas, duendes y genios, a aquellos territorios donde se es invisible a voluntad y donde los cuerpos se transportan al instante: utopías de lo incorpóreo. Cuerpo que, en términos de Foucault, es inversamente, 'topía despiadada' o el lugar al que irremediamente uno está condenado: "Mi cuerpo es lo contrario a una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en sentido estricto, yo me corporizo."⁵ En Foucault, la utopía se define como un lugar fuera de todos los lugares, un lugar donde se tendrá 'un cuerpo sin cuerpo' y surge así para el autor la utopía primera, "aquella que es la más inextirpable en el corazón de los hombres, sea precisamente la utopía de un cuerpo incorpóreo".⁶

Con la instalación 'Luz y metales' de la Sala Vinçon, Navarro Baldeweg fusiona conciencia íntima e imaginario colectivo. El sentido originario de la experiencia vivida aparece transmutado aquí en experiencia estética: "El columpio nos remite de inmediato a la conciencia íntima de estar vinculados a la atracción terrestre. Evocamos la experiencia primordial de estar, a la vez,

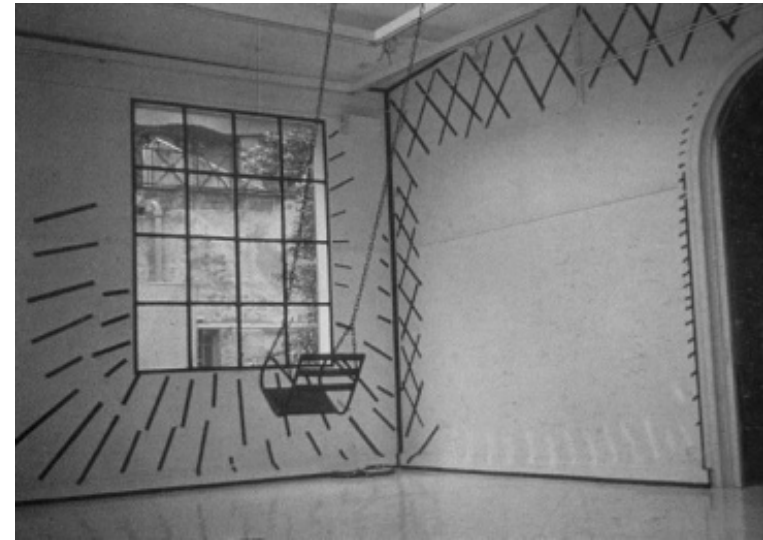


Fig. 2 Juan Navarro Baldeweg, 'Luz y metales', Sala Vinçon, Barcelona, 1976.

sujetos y libres en relación con esa fuerza insoslayable. La visión del columpio evoca el placer del niño y un ámbito psíquico de la más profunda emoción. A la memoria acude un sinfín de experiencias. Son obras sencillas que activan y dirigen el discurrir de los pensamientos."

Con su intervención, Navarro Baldeweg no sólo activa un discurrir transitorio, sino que, despertando la emoción primigenia, también la reencuentra y la 'conserva', y lo hace en el radical sentido que definen Deleuze y Guattari: "El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y conserva en sí, aunque el hecho no dure más que sus soportes y sus materiales. [...] Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es

5. FOUCAULT, M., *El cuerpo utópico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 7-8.

6. FOUCAULT, M., *El cuerpo utópico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 7-8.

7. NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Pre-textos, Gerona, 2007. p. 125.



Fig. 3 Constantin Brancusi, 'Premier pas', 1912. / **Fig. 4** Walter Rosenblum, 'Girl on a Swing', 1938.

*decir, un conjunto de 'perceptos' y 'afectos'.*⁸ Los autores precisan sus nociones: los 'perceptos' ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los 'afectos' ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. La obra, independiente ahora de su autor, contiene, guarda y activa un bloque de sensaciones en cada reencuentro, como seres que valen por sí mismos, que desbordan la propia obra y rebasan cualquier vivencia. Experiencia que es tanto motivo como explicación de la obra y de la empatía de ésta con el espectador. Quedando 'la obra de arte' definida en estos términos, la visión del columpio renueva la emoción del espectador apelando a su propia memoria, una evocación del placer infantil, un imaginario colectivo que remite a la experiencia recordada, a los '*blocs d'enfance*' en términos de Deleuze o a los '*noyaux*

d'enfance' en términos de Bachelard. Núcleos o fragmentos de infancia que emergen cómo huellas profundas en cuyo inesperado encuentro se generan nuevos sentidos vitales: "*imaginación y memoria rivalizan para darnos las imágenes que tienen de nuestra vida.*"⁹

El placer del movimiento resulta inherente a la conquista del equilibrio, dimensión esencial en las exploraciones de la primera infancia. Al andar, el niño conquista la vertical descubriendo un horizonte que le devuelve las coordenadas esenciales para su equilibrio. En el '*Primer paso*', Brancusi escucha este frágil momento; el tiempo de la obra es el de la contemplación del adulto que permite al niño encontrar su propio equilibrio y explorar su movimiento, su primer paso, su mirada al horizonte desde la nueva posición conquistada. Navarro Baldeweg explora esta relación oculta con el horizonte, haciéndola de nuevo evidente al volverla dinámica mediante su instalación del columpio: "*Lo esencial a esa noción de horizonte es que explícitamente, sitúa un origen de referencias, un centro, en los sentidos del espectador. Esa asociación de cuerpo y gravedad me llevó a pensar, de un modo casi inevitable, en el columpio como un "ready made" expresivo de ese doble enraizamiento.*"¹⁰

JUEGOS [UN IMAGINARIO VIVO]

El columpio, el aro o la peonza, conforman un imaginario vivo, "*que enmarcaría cosas o atributos de cosas y sucesos que manifiestan una estabilidad prodigiosa pero precaria*"¹¹.

Imaginario en transformación que opera como sustrato de obras que indagan en la emoción de los juegos del equilibrio, como el '*Bilboquet*'

9. BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1982, p. 159.

10. NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Pre-textos, Gerona, 2007. p. 123.

11. NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Pre-textos, Gerona, 2007. p. 127.

8. DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 164-165.

de Duchamp¹², objeto lúdico que anticipa ya en 1910 los *ready-made*, o como ‘Círculo para un cuadrado’, entre los tableros de juego de Giacometti. La cuerda ausente del ‘bilboquet’ es precisamente el agente mediador que transforma la esfera anónima en aquel globo de nuestra infancia, el protagonista del film ‘*Le ballon rouge*’, de Albert Lamorisse (1956). En

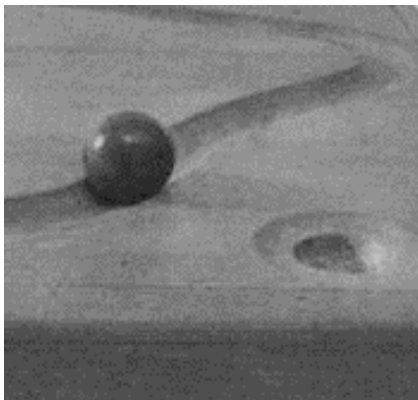


Fig. 5 Alberto Giacometti, ‘Círculo para un cuadrado’, 1931.



Fig. 6 Marcel Duchamp, ‘Bilboquet’, 1910.

Giacometti, el círculo, el surco que dibuja la bola, convierte el tablero en campo lúdico. Operando como los “*objetos transicionales*”¹³ de Winnicott, cuerda o bola son bisagras mediadoras hacia otra dimensión, arrancando una experiencia entre realidad e ilusión.

El movimiento real y el deseo de expresarlo en escultura remiten a una energía interna que recorre los cuerpos. En el discóbolo de Mirón, el gesto del brazo hacia atrás atrapa un tiempo estático, previo al movimiento; inversamente, en la instalación del columpio, el gesto del columpio hacia delante es previo al retorno del mismo hacia el suelo, momentos aparen-

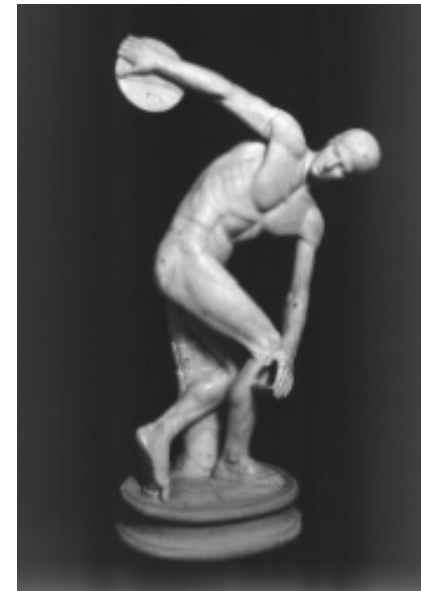


Fig. 7 Mirón, ‘Discóbolo’, original 455 a. c. copia Lancellotti.



Fig. 8 Juan Navarro Baldeweg, ‘Luz y metales’, Sala Vinçon.

temente relajados que requieren del artificio para su ejecución. Somos dueños del tiempo de contemplación de la obra en tanto que el columpio no se mueva, mientras esté ahí, previo a la acción, hasta que su pendular, hipnótico, nos domine. Ambas obras aparecen como los “*signos en rotación*”¹⁴ de sus respectivas épocas que señala Octavio Paz: contienen un quieto desplazamiento ubicado en el transitorio momento previo a la acción: “*Mirón, [quería representar] una figura en acción que estuviera en equilibrio. [...] Puede haber algo dolorosamente finito en una figura sólida en acción detenida.*”¹⁵

12. LEBRERO, J., “¿Es posible hacer obras que no sean arte?”, en AA. VV. *Los juguetes de las vanguardias*, Museo Picasso de Málaga, 2010, p.14.

13. WINNICOTT, D. W., *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona, 1982.

14. PAZ, O., *Los signos en rotación*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 309.

15. CLARK, K., *El desnudo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 175.

Giacometti, con la posibilidad de movimiento efectivo en *'Bola suspendida'*, obliga a una contemplación que se desarrolla en un tiempo literal. La escultura es partícipe ambivalente del espacio, separada de él, *"su lugar en el mundo resulta confinado al escenario particular de una jaula"*¹⁶. Son las realidades sin rostro del tablero de juego, de la jaula o de *'la habitación vacante'* del columpio, *"realidad sin rostro y que está ahí, frente a nosotros, no como un muro: como un 'espacio vacante'."*¹⁷

Isamu Noguchi, cuando afirma *"Creo en la actividad de la piedra, real o ilusoria. Creo en la gravedad como elemento vital"*¹⁸ fusiona emotivamente materia y vida, implicando así la dimensión rítmica del columpio: *"ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad; convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético."*¹⁹ La presencia simultánea de los tres balancines, sus diversos tempos, los diferentes trazados de sus arcos, apelan a un ritmo que se deshace en continuos *'decalages'*. Registrando el movimiento en su funcionamiento simultáneo, obtendríamos una composición aleatoria de movimientos pendulares, una pieza pautada por la alternancia del vaivén de cada columpio, movimientos circulares con centros en posición ascendente donde las voces de los niños aparecen cada vez que conquistan lo más alto. En el columpio de Noguchi, los asientos son mínimos y la longitud de las cuerdas creciente, como en el circo, donde el trapecista cuelga más y más lejos, hasta perderse el centro del círculo en lo más alto de la carpa. Conforme avanza el espectáculo, con el vértigo y la emoción en las voces de los espectadores, surge el grito.



Fig. 9 Alberto Giacometti, 'Bola suspendida', 1930-31.

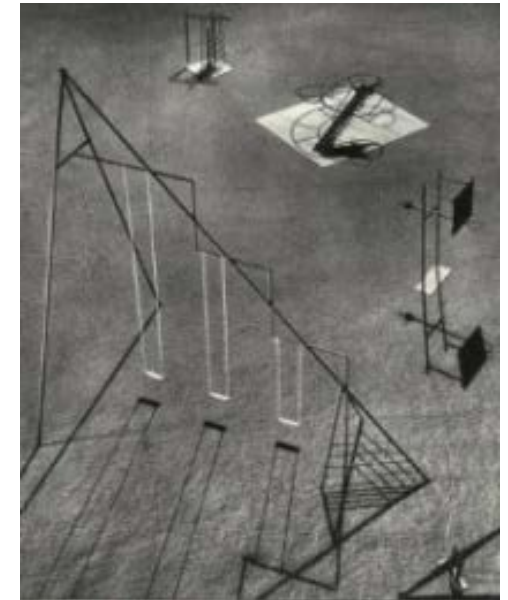


Fig. 10 Isamu Noguchi, 'Columpio I', Ala Moana, Honolulu, 1940.

RECUERDO [LA NIÑA Y EL COLUMPIO]

Sobre el hilo conductor del relato *'La niña y el columpio'*, de Saramago, seguiremos explorando el imaginario del columpio: reaparece la noción del movimiento literal, sentido en un tiempo quieto. En su relato, hipnotizará al tiempo cronológico y abriendo otro tiempo subjetivo e infinito, expresado mediante una imagen paradójica por la que se contiene a sí mismo, *"porque el tiempo, allí en el columpio, tenía otra dimensión y los siglos cabían en minutos."*²⁰

La sensación de un cielo de profundo infinito es nítida en José Saramago, donde *'La niña y el columpio'* cuelgan de lo más alto, perdiéndose en el

16. KRAUSS, R., *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002, p. 123.

17. PAZ, O., *Los signos en rotación*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 339.

18. Fundación Juan March, fecha de consulta 12-12-2012. http://www.march.es/arte/exposiciones/artista.asp?clave_autor=602&clave_expo=19

19. PAZ, O., *Los signos en rotación*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 338.

20. SARAMAGO, J., *De este mundo y del otro*, Santillana, Madrid, 2003, p. 86-88.

cielo: “No era uno de esos juguetes vulgares de jardín, con sólida armadura de hierro y breve oscilación pendular. Tenía dos cuerdas altísimas que se perdían en las nubes.”²¹ En la lectura, reencontraremos el placer del movimiento y del vértigo, sentiremos el aparecer alternante de cielo y tierra. El horizonte, circular, evoca bordes infinitos mientras nos devuelve inexorablemente a la propia referencia gravitatoria: “La niña miró alrededor: el horizonte era circular, como de costumbre, y se veían en la distancia vaga ciudades.”²² Circularidad del horizonte que nos posiciona de nuevo centrales en el campo de la visión que señalara Navarro Baldeweg: “El horizonte de ese lugar [...] es un círculo en el interior de otro círculo, correlativo a nuestro intencionado dominio ocular.”²³ La fusión de un reino imaginario y otro real es una de las operaciones características de la infancia, fuente de una situación de especial emoción y origen de una profunda experiencia estética: “La niña empezó a oscilar levemente, un poco aturdida por la altura. Estaba suspendida entre el cielo y la tierra, sostenida sólo por una tabla de oro y por dos cuerdas que nadie sabía dónde estaban sujetas.”²⁴

Sencillos juegos como el ‘tentesolo’ o el ‘caballito’, balancín de conquistas épicas, reproducen el placer del movimiento, anticipan el péndulo que, colgado, permite el vaivén y la conquista del aire: “Lentamente, el arco se fue haciendo mayor, y la niña ayudaba haciendo esos movimientos que todos los niños aprenden, o que ya sabían antes, cuando los llevan al columpio.”¹⁸ La emoción del columpio implica la participación en péndulo del propio cuerpo fusionado con el objeto de juego. La cuerda, el elemento traccionado de cuelgue, convierte al niño en ‘peso’, en parte mecánica del juego; su movimiento impulsa el columpio y ambos, ‘peso y cuerda’, son un pequeño sistema dinámico. Surge la sensación de vuelo, del cuerpo en el aire: “Ahora había desaparecido el vértigo de la altura y había sido susti-

21. *Ibid.*, p. 86-88.

22. *Ibid.*, p. 86-88.

23. NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Pre-textos, Gerona, 2007, p. 15.

24. *Ibid.*, p. 86-88.



Fig. 11 Julio Cortázar, Observatorio de Jai Singh, Jaipur, Delhi, 1967 (Prossa del observatorio, 1972).



Fig. 12 Isamu Noguchi, ‘Slide Mantra’, 1966-85.

tuido por la confusa sensación de miedo y victoria que acompaña al cuerpo en los aires.”²⁵

Surge la sensación de vuelo, del cuerpo en el aire. El columpio pone en evidencia la noción de horizonte al desestabilizarlo, al movilizarlo en un subir y bajar con el vaivén, haciendo desear finalmente, poner pie en tierra y reencontrar el equilibrio en el suelo: “Cuando la chiquilla era lanzada hacia arriba, sólo veía el cielo profundo y azul: gritaba de alegría y de asombro, de miedo también. Después, al llegar el impulso al fin, caía de lo alto, describía una amplia curva, y era la tierra lo que aparecía ante sus ojos.”²⁶ Cielo y tierra conectados por el vaivén del columpio, objeto transicional entre la niña y el mundo.

25. *Ibid.*, p. 86-88.

26. *Ibid.*, p. 86-88.



Fig. 13 Emile Gilliéron, Terracota, mujer en columpio, ca. 1600-1450 B.C.



Fig. 14 Chema Madoz, cadena y tenaza, obra reciente.

El columpio conquista rítmicamente aquel cielo de Cortázar poseído por el Observatorio de Jai Singh, en *“interminable cópula con un cielo”*²⁷, donde el marajá violará cada noche con su mirar penetrante un *‘gineceo de estrellas’*. Mecerse en el aire, estar colgando en la nada, los pies en el aire, ni en cielo ni en tierra, es un acto de subversión desde el cual tocar lo infinito, el cielo profundo y la tierra lejana: *“Entonces, [la niña] se dejó ir de su tabla de oro, y cayó. Cayó lentamente, como en sueños, un poco triste y cansada.”*²⁸ Caída lenta que se funde con el ‘dejarse ir’ del vagar interior de los juegos de introspección del niño; sensación de *‘pies en el aire’* que conecta con el vértigo creativo, que describe Jean Arp: *“A veces [...] me parecía perceptible la sensación de «descenso», he conseguido liberarme de la faena cotidiana, [...] entender en la espera y olvidarme en el sueño.”*²⁹

27. CORTÁZAR, *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 44.

28. *Ibid.*, p. 86-88.

29. ARP J., *Retrospectiva 1915-1966*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

CAÍDA [EL PLACER DEL VÉRTIGO]

José Saramago, en ‘Caer en el cielo’, reconstruye de nuevo un recuerdo situado en su ser niño, en la memoria del cuerpo, tumbado en el suelo con el cielo encima, azul, sintiendo las lentas nubes suspendidas. Saramago revive el peso del cuerpo que desaparece en el sueño infantil del vuelo; vuelo que es aquí caída al cielo. El ascenso es descenso infinito. La caída, el vértigo, son puestos en evidencia mediante una onírica inversión del sentimiento del peso y de las reglas de la gravedad: *“Estaba yo tumbado de espaldas y tenía el cielo sobre mí. Y bruscamente el cielo se convirtió en algo donde uno podía caer. No era la fuerza de la gravedad lo que me mantenía pegado a tierra sino mi voluntad. Con las manos extendidas en el suelo, enterraba los dedos en la hierba blanda – mientras el cielo se volvía cada vez más profundo y más azul, y las nubes más lentas, hasta quedar todo en suspenso en un minuto de terror absoluto y fascinación. Yo iba a caer en el cielo infinitamente.”*³⁰

La emoción del vértigo protagoniza el espacio en el que se derrama, embargándolo y ocupándolo por entero. Atrapa al que lo experimenta, alterando la percepción del espacio real como una construcción interior de fascinaciones y miedos, de placer y rechazo. El sentimiento de vuelo aparece nítido en el giro que recuerda Walter Benjamin, montado en ‘El tiovivo’ de su infancia: *“Poseía la altura necesaria para poder soñar que ibas volando. [...] En la tangente, árboles y gentes iban formando calle.”*³¹ El espacio se despliega y la percepción del entorno se ordena ‘haciendo calle’, ante el mirar del niño que vuela dando vueltas a placer en su tiovivo; árboles y gentes ‘haciendo calle’ como fragmento urbano que traza el autor del Berlín de su infancia.

El desequilibrio, la desorientación, la sensación de desaparición... Son protagonistas de tantos juegos tradicionales infantiles que en-

30. SARAMAGO, J., *De este mundo y del otro*, Santillana, Madrid, 2003, p. 33.

31. BENJAMIN, W., *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, ABADA, Madrid, 2011, p. 49. Aunque la obra se publicó por vez primera en 1950 de la mano de Theodor Adorno, su escritura data de 1932-38.



Fig. 15 André Steiner, 'Fille sur balançoire', 1934.



Fig. 16 Jacques Henri Lartigue, 'Cousin Simone', 1913.

cuentran el placer en la pérdida intencional de la estabilidad o de las coordenadas de referencia: dar vueltas a ojos cerrados, rodar por una colina o la mágica sensación de las volteretas. Recíprocamente, ciertas formas del espacio se configuran como vertiginosas: la altura o profundidad extremas, la velocidad del movimiento o los espacios en rotación. En el juego infantil podemos encontrar un imaginario propio que busca intencionalmente formas del vértigo. Así, en lugar del tranquilizador vaivén del columpio, es común ver el juego del giro y contragiro loco del mismo hasta perder la noción del propio cuerpo.

Encontramos el placer infantil ante todo lo que da vueltas, el giro en tanto que repetición adictiva al que se refiere Henri Michaux: *"Y llega la ebriedad, de entre todas la más natural, la ebriedad de la repetición, la primera de todas las drogas."*³² El vértigo, clave dentro del juego, nos atrapa haciendo emerger un mundo de sensaciones que no podemos abandonar. Como indica Jean Duvignaud, el vértigo es profundo, mana de diversas fuentes y

se encuentra en aquellas actividades capaces de una subversión de las estructuras: *"El vértigo sitúa la conciencia frente a frente con el inconcebible barullo provocado por la subversión momentánea de las estructuras. De la tensión que resulta de ese desgarramiento entre la figuración establecida y el [...] vacío provocado por la intuición de las infinitas combinaciones posibles que implica el juego, deriva probablemente la búsqueda de una forma."*³³ La búsqueda de una forma, la subversión reconfigurada, se plantea así como la conexión íntima del juego libre con el acto creativo y su propio vértigo o 'caída', con el vértigo interior del papel en blanco.

TUMBADO [LA MOVILIDAD DE LAS IMÁGENES]

Mirando a las nubes, lo retiniano y sus más leves maculaturas se configuran como protagonistas en el recuerdo de infancia de Duvignaud. El cuerpo tumbado boca arriba, tendido en la playa, se ancla en el tiempo quieto previo al descenso que señaláramos en el columpio de Navarro Baldeweg. La mirada al cielo, como la mirada al suelo del niño que gatea, son ambas miradas sin horizonte, son un divagar visual y táctil, son cielo y tierra: *"... mirando las nubes y las combinaciones que sugieren: tendidos sobre una playa o sobre el techo de una casa, por un momento parece que el paso del tiempo se interrumpe. Cuando no son las nubes, podemos quedarnos horas ante las formas de las desconchaduras que una leve lasitud del cristalino ayuda al ojo a suscitar..."*³⁴ Con el cuerpo tumbado y la espalda protegida, ambos, Saramago y Duvignaud, encuentran el cielo y las nubes con su lento movimiento: *"De espaldas, era la posición [...] para quien quiera someterse a la experiencia."*³⁵ Ambas vivencias contactan como si fueran señales, puntas de un inmenso iceberg que flota oculto: el imaginario compartido de la infancia: *"De niño, se me arrancaba de esas divagaciones. [...] siempre he creído que había algo*

32. MICHAUX, H., "Tanteos de niños, dibujos de niños", *Escritos sobre pintura*, COAATM, Colección de Arquitectura, 2000, p. 185.

33. DUVIGNAUD, J., *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 84.

34. IBID, p. 9-10.

35. SARAMAGO, J., *De este mundo y del otro*, Santillana, Madrid, 2003, p. 33.

que comprender en las formas que no reproducen el orden tranquilizante de las cosas. Algo que escapaba sin cesar.”³⁶

El recuerdo de Duvignaud parece encontrar su respuesta cuarenta años antes, en Bachelard, que nos sumerge a su vez en el imaginario del aire y las ensoñaciones de las nubes: “Las nubes cuentan entre los ‘objetos poéticos’ más oníricos. Son los objetos de un onirismo en pleno día. [...] Estamos un instante ‘en las nubes’ y volvemos a tierra mientras sonríen los hombres positivos.”³⁷ Bachelard pone en acción la movilidad de las imágenes, señalando un vector de movimiento y transformación que no es indeterminado, sino inherente y propio de cada imagen. Por ello, debemos restituirles su cinetismo intrínseco, algo más difícil de atrapar que la descripción de sus formas. “Las nubes son una materia de imaginación para un amasador perezoso. Se las sueña como una leve guata que se trabaja ella misma.”³⁸ En la ‘acción imaginante’ es clave la capacidad de evocación de una imagen ausente mediante una imagen presente; entramos allí donde la visión juega con la voluntad de transformación: “El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria.”³⁹ Y en esta acción de imaginar, finalmente, el niño impone su juego, instaurando una sincronía entre lo posible y su voluntad: “gobierna el fenómeno mudable dándole una orden, ya ejecutada, ya en vías de ejecución.”⁴⁰ El niño hace así posible la magia del encuentro entre su deseo y la realidad: “¡Gran elefante, alarga tu trompa!”, dice el niño a la nube que se estira. Y la nube obedece.”⁴¹

El ensueño, como la infancia, es autoritario y libre de responsabilidad, otorgándose así poderes creadores. La acción prácticamente desaparece, la existencia se revela en esos momentos como una actividad sin objeto, una experiencia errante desprovista de toda eficacia, abierta a todas las combi-

naciones posibles, como cierta experiencia del ser cuya raíz está en la libertad del juego. Duvignaud se pregunta por esos ‘estados de disponibilidad’, ‘hendeduras’ o divagaciones cuyo origen ubica en la infancia: “Con mayor o menor frecuencia, me he retirado a esos nichos mentales donde todavía encuentro una voluptuosidad cuya naturaleza no puedo explicar.”⁴²

DESENFUQUE [EL PERFUME FLOTANTE]

Volvemos finalmente al origen, a la ‘región flotante’ de Juan Navarro Baldeweg, lugar de lo difuso, de lo intermedio, región invisible donde se tejen redes de relación entre los seres y las cosas. ‘Lo flotante’ se evidencia en la invocación de cualidades físicas como el peso o el equilibrio, pero también se trata de un divagar o ‘atención flotante’, estado que hace posible la emergencia involuntaria de lo imprevisto, de la contemplación, de la creación. Un pensamiento de estructura lábil, tan característico de la infancia como del artista, permite ese desplazamiento de la atención.

En el fondo de la habitación, resuenan los primeros párrafos de ‘En busca del tiempo perdido’, de Marcel Proust, donde es el niño en duermevela quien reconstruye la morada en que se encuentra, por la información física que dimana de su cuerpo, depositario de su propia memoria. En las tinieblas de lo imaginario, se halla lo invisible, el giro, el vértigo: “Mi cuerpo, demasiado entumecido para moverse, intentaba descubrir —por la forma de su fatiga— la posición de sus miembros para de ella deducir la dirección de la pared y el lugar ocupado por los muebles a fin de reconstruir y nombrar la morada en la que se encontraba. Su memoria —la memoria de sus costillas, sus rótulas, sus hombros— le presentaba sucesivamente varias de las alcobas en las que había dormido, mientras que a su alrededor las paredes invisibles —al cambiar de lugar según la forma del cuarto imaginado— giraban en las tinieblas.”⁴³

36. DUVIGNAUD, J., *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 10.

37. BACHELARD, G., *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, España, 2003, p. 231. En adelante, citas 31’, se refieren al mismo texto.

38. IBID, p. 9.

39. IBID, p. 9.

40. IBID, p. 9.

41. IBID, p. 9.

42. DUVIGNAUD, J., *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 10.

43. PROUST, M., *En busca del tiempo perdido I*, Lumen, Barcelona, 2009.

Son precisamente la habitación y el cuerpo, como ‘cajas de resonancia’, los lugares que Navarro Baldeweg explora y donde se emparenta con Proust. Y Proust nos sumerge de nuevo en el universo del instante, en su duración e intensidad multisensorial. La reunión de objetos y personas, en *‘habitaciones que son más que un objeto’*, que cobran vida con el efímero perfume de lo presente, enraíza a ambos en la sensibilidad de Chardin: “*Chardin va más lejos todavía al reunir objetos y personas en esas habitaciones que son más que un objeto y quizá también una persona, que son el lugar de su vida, la ley de sus afinidades o de sus contrastes, el ‘perfume flotante’ y contenido de su encanto.*”⁴⁴ Habitaciones de Chardin, en las que si no fuera por la mediación de su pintura y su luz, no encontraríamos sino “*el reflejo de nuestro tedio.*”⁴⁵ Habitación de Navarro Baldeweg y del columpio, donde interior y exterior se invocan recíprocamente por la mediación de su luz, construida y pintada, la *‘luz flotante’*.

CONSTELACIONES [HUELLAS DE LA INFANCIA]

La igualdad de las cosas, expuestas todas ellas a la luz, la vida reflejada en objetos que toman la intensidad de seres, esa fusión de niveles que disuelve los contornos del mundo estructurado del adulto, es algo presente tantas veces en la mirada del niño. Y éste nos lo demuestra en su capacidad para el asombro, para maravillarse o seducirse ante cada pequeña cosa y jugar con ella; para hacer del objeto inanimado su interlocutor vivo. Esa fusión es la búsqueda permanente de Juan Navarro Baldeweg, aquello que le lleva a reencontrar fuentes en la infancia, donde no se han diferenciado todavía esas estructuras de las cosas que luego costará tanto camino al artista volver a fundir. Y el artista *‘no conoce por anticipado’* sino que se encuentra cada vez sorprendido y trastornado por “*el descubrimiento progresivo de una realidad que afortunadamente no encierra ni reduce ninguna realidad.*”⁴⁶

44. PROUST, M., “Chardin o los placeres menudos”, *En este momento*, Cuatro, Madrid, 2005, p. 78.

45. IBID p. 72.

46. DUVIGNAUD, J., *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 79.

¿Dónde está el niño del recuerdo? ¿Reencontramos la experiencia de infancia? ¿La recreamos imaginativamente en su narrativa? ¿Es el presente el despertar de un sueño? ¿Dónde estamos cuando sentimos la infancia, cuando revivimos la intensidad de sus imágenes? Ni aquí, ni allí: en los espacios otros de la infancia.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Los juguetes de las vanguardias*, Museo Picasso de Málaga, 2010.
- BACHELARD, G., (1960) *La poética de la ensoñación*, F. de C. E. México, 1982.
- BACHELARD, G., (1943) *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, España, 2003.
- BENJAMIN, W., (1950) *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*, ABADA, Madrid, 2011.
- CLARK, K., (1956) *El desnudo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- CORTÁZAR, (1972) *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona, 1974.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- DUVIGNAUD, J., (1980) *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- FOUCAULT, M., (1966) *El cuerpo utópico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.
- KRAUSS, R., (1977) *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002.
- MALRIEU, P., (1967) *La construcción de lo imaginario*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- MICHAUX, H., (1985) *Escritos sobre pintura*, COATM, Colección de Arquitectura, 2000.
- NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Pre-textos, Gerona, 2007.
- PAZ, O., (1971) *Los signos en rotación*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

- PÉJU, P., *Enfance obscure*, ed. Gallimard, Paris, 2011.
- PROUST, M., (1913) *En busca del tiempo perdido I*, Lumen, Barcelona, 2009.
- PROUST, M., (1895) *En este momento*, Cuatro, Madrid, 2005.
- SARAMAGO, J., (1985) *De este mundo y del otro*, Santillana, Madrid, 2003.
- WINNICOTT, D. W., *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona, 1982.
- WHITMAN, W., (1855) *Antología de la poesía norteamericana*, Aguilar, Madrid, 1962.