

**EL HAZ Y EL ENVES**

For some minutes Alice stood without speaking, looking out in all directions over the country -and a most curious country it was. There were a number of tiny little brooks running across it from side to side, and the ground between was divided up into squares by a number little green hedges, that reached from brook to brook.

"I declare it's marked out like a large chess-board!" Alice said at last.

"But 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument'" Alice objected.

"When I use a word," Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean -neither more nor less."

"The question is," Alice said, "whether you can make words mean so many different things."

"The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master - that's all".

*Through the Looking-Glass and what Alice found there.*

Lewis Carroll

Las aventuras de Alicia al otro lado del espejo se inician entre las paredes decoradas de una habitación victoriana. Ocupada por muebles, alfombras, cortinas, fundas y relojes según el gusto de la época, el lugar descrito por Carroll es el paradigma de confortabilidad psicológica y material. Sin embargo, en el momento en el que Alicia se sube a la chimenea y atraviesa el espejo, este espacio interior, privado y estable, se disuelve y, con él, las leyes de la física que controlan y explican el mundo material o, al menos, la percepción que de él tenemos. El mundo al otro lado del espejo está ocupado, necesariamente, por los mismos objetos -sus reflejos-, pero estos obedecen a otras leyes que solo conciernen al espacio imaginado.

El espacio conocido se abandona para crear, por medio del texto, otro mundo posible. El conocimiento, que ha creado los modelos que explican la naturaleza y las leyes que la ordenan, se entrega a la tarea de desmontar sus leyes, ofreciéndonos el descubrimiento de un espacio y un tiempo dominados por una

física distinta. La física del paisaje que, desde lo alto de la colina, se extiende ante Alicia. Un paisaje en el que las cercas y tapias que delimitan las propiedades se confunden con la geometría de un juego/construcción impuesto sobre la materia.

A partir de este momento es difícil adivinar cual es el haz y el envés. Confundidos en la memoria de la reina Blanca recuerdos del pasado o del futuro, Carroll nos sugiere, a un tiempo, el fluido espacio-temporal descrito por la Teoría de la Relatividad así como, y lo que es más importante, una reflexión sobre las convenciones. Y, en particular, sobre la física que rige el mundo de los objetos, ordenándolos, explicándolos y, en consecuencia, haciéndolos visibles. En el reflejo se ponen de manifiesto las convenciones que rigen la percepción del mundo material y los conceptos que de-limitan las dimensiones del espacio y del discurrir del tiempo.

El reflejo es, en cierto modo, el ámbito de la arquitectura, aquel en el que las coordenadas neutras de espacio y tiempo se ponen en valor, se ordenan en secuencias, se hacen visibles y específicas. La arquitectura, como el espejo de Alicia, redistribuye las fuerzas disponibles para dotarlas de un sentido y ordenar la experiencia en el espacio y el tiempo. Por ello no nos debe extrañar que, desde el otro lado del espejo, la figura de Hampty Dumpty nos recuerde que él asume la tarea de asociar los significados a las palabras; él es el dueño del lenguaje. La primera reflexión, como corresponde inevitablemente a lo moderno, es sobre los instrumentos, sobre los medios operativos que posibilitan la acción.

Pero, para quienes no crean que la fábula de Alicia es capaz de arrojar alguna luz sobre el funcionamiento de la arquitectura, tendrán que reconocer que una de las características del trabajo de Juan Navarro Baldeweg es la de crear su propia física, un espacio de trabajo diferenciado construido con conceptos e instrumentos que lo identifican.

Una física en la cual energías como la luz son consideradas sólidos materiales, estructuras de hormigón se transforman en figuras recortadas que flotan sin peso y la dimensión de algunos espacios está delimitada por el cerramiento de una sombra.

Una física construida por medio de analogías -estratigráficas, orgánicas, energéticas o pictóricas- que evocan la complejidad y variedad de un mundo que hemos de saber no solo percibir sino dominar. Analogías con las que se construye un mundo en el que, consciente e intencionadamente, se han entrelazado los objetos materiales y sus leyes generadoras, los fondos y las figuras, las palabras y sus referidos.

Las aventuras de *Alicia al oro lado del espejo* nos hacen ver como los mundos se construyen elaborando diversas versiones por medio de palabras, números, imágenes, sonidos o cualesquiera otro tipo de símbolos. Mundos que poseen físicas particulares y específicas que, en cada caso, ordenan los objetos e identifican los lugares. Y la crítica de las *maneras de hacer mundos* consiste en el estudio comparativo de estas versiones y

el análisis de las formas de su construcción.<sup>1</sup>

### **Clausuras**

Frente a las clausuras, la arquitectura de Juan Navarro explora la definición de límites, de ámbitos próximos pero distintos. Ámbitos separados, paradójicamente, por espacios de conexión que difícilmente pueden ser asociados a umbrales. En ellos se solapan las influencias de espacios contiguos, transiciones que disfrutan de ambas condiciones. Expansiones del espacio, modificaciones del aire a través de la luz y superficies que se extienden más allá del recinto definido por nuestra visión son instrumentos a los que se recurre para licuar el espacio, para exagerar su continuidad, pero sin dejar de adjetivar y cualificar cada área de modo particular.

La imagen de Vermeer nos presenta una figura masculina, absorta en cálculos y pensamientos, dentro de los confines rectangulares de un interior en penumbra. Un interior puntuado por una sola ventana. Frente a sí tiene una carta de navegación. Su mirada se dirige a la ventana. Al otro lado de la ventana, inaccesible para nosotros, se extiende el mundo exterior.

En esta pintura el paradigma de la Cámara Oscura está lúcidamente representado. El espacio interior, su clausura, su oscuridad, la separación del mundo exterior, es el análogo del espacio de la mente en el pensamiento clásico. La Cámara, o la habitación, es el lugar dentro del cual una proyección ordenada del mundo está disponible para la inspección de la mente en la forma de proyecciones bidimensionales. En la imagen de Vermeer dicha proyección del mundo exterior aparece en forma de mapas de ultramar, la cartografía de las costas y la esfera terrestre, acompañados por sus instrumentos de medida. La experiencia sensible directa de un mundo heterogéneo se transforma en una descripción clara y precisa dentro de las paredes de la habitación.

Disolver este espacio confinado, limitado por una clausura material, ha sido un objetivo perseguido por la arquitectura hasta la obsesión. Sin embargo la arquitectura de Juan Navarro parece haber preferido reflexionar sobre la imagen de Vermeer, concentrando la atención sobre aquel artilugio que permite la transferencia de sensaciones y representaciones entre dos espacios. La ventana, en la imagen de Vermeer, no es un objeto sino un instrumento, un mecanismo de proyección que opera entre dos ámbitos. La ventana crea la tensión al poner en contigüidad

---

<sup>1</sup> *Ways of Worldmaking*, Nelson Goodman. 1978

un mundo visible y otro invisible, llenando el espacio finito de la habitación con la contingencia de un espacio ilimitado. Es un perfil preciso, construido, material y, sin embargo, es algo más.

Duchamp se refirió a estos mecanismos como *Bisagras*, operaciones de transformación que trasladan figuras, modifican espacios y construyen unos mundos a partir de otros. La bisagra implica la continua transformación y la disolución conceptual de los límites. Frente a la presencia del marco que construye el umbral, la arquitectura de Navarro se mira en este mecanismo capaz de transformar el espacio abierto en espacio cerrado y viceversa, oscilación continua entre el haz y el envés.

El lucernario que corona el espacio interior de la ampliación del Conservatorio de Música Woolworth en Princeton se corresponde con este tipo de mecanismos. La unión entre el conservatorio existente y su ampliación se realiza por medio de un espacio de transición. Su naturaleza es ambigua, oscilando entre la prolongación de la red de caminos diagonales del campus y la delimitación de un espacio interior de acceso. ¿Espacio envuelto o espacio vacío entre dos cuerpos?

Esta ambigüedad calculada de la planta encuentra su eco en la figura de hormigón que planea sobre este espacio. El lucernario une y a un tiempo divide, trazando en el aire un límite que cualifica el espacio en áreas diferentes. Apoyado virtualmente sobre el plano de vidrio, el lucernario une dos cuerpos separados y divide el espacio atrapado entre ellos. Operación que solo puede tener lugar en el ámbito de la percepción y la virtualidad puesto que, en el mundo material, unir y dividir a un tiempo son operaciones incompatibles

El control de la percepción, por tanto, no se entrega a las superficies que encierran espacios sino a las superficies que discurren por los espacios. Los muros son superficies envolventes, recortadas y con recortes que, definitivamente liberados de su condición portante, se asemejan a tejidos.

Esta transformación de la relación que las superficies establecen con los recintos modifica la naturaleza de las mismas y, lo que es más importante, su condición material. El muro no es tanto sección sólida como tejido envolvente cuyas cualidades físicas se refieren a la superficie, la textura, el color, la urdimbre y su ley de formación. La masa y la solidez de la materia que lo construye solo se hará visible cuando sea pertinente manifestar la gravedad o el peso.

La vuelta de la piedra o su ausencia no es tanto una afirmación sobre la condición sólida y constructiva de la fachada como un episodio de la gramática que rige la lectura que la envolvente nos ofrece del edificio. La presencia de una sección mayor o menor del material es un signo más que ayuda a descifrar la anatomía del edificio.

El muro perimetral que rodea el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada responde a esta naturaleza envolvente. Indiferente a la condición interior o exterior de los espacios que rodea, recortados por sus figuras quebradas, plegaduras y dobleces, el

muro se ofrece como una piel que aglutina el organismo de un programa, acotando en un recinto único actividades heterogéneas.

La continuidad de las superficies y la homogeneidad de los materiales solo se quiebran al atravesar la envolvente en alguno de sus cortes. Las variaciones materiales no se producen entre unos volúmenes y otros, sino entre una cara exterior de ladrillo y una cara interior, enfoscada y blanca, que envuelve los espacios internos ya sean recintos cubiertos o patios. La oscilación entre al haz y el envés, entre la superficie interior y exterior, permite entender el cerramiento como una cinta tatuada, en cada una de sus caras, por una materialidad, textura y color para fijar las cualidades de cada espacio.

La continuidad del muro perimetral se transmite al interior del recinto, donde la puntuación del espacio por medio de pilares direccionales solo exagera la fluidez entre los patios, accesos, talleres y gimnasios. La correspondencia entre cada recinto y cada elemento del programa se confía a las indicaciones de la cubierta que, de modo casi homogéneo, cubre la edificación. La estructura continua de vigas pretensadas de hormigón se rasga o se compacta para identificar cada recinto y su actividad. Sin alterar el orden constructivo único que configura la cubierta, las 'hebras' se disponen de modos distintos para filtrar las figuras de una u otra luz, dando lugar a los distintos lucernarios que cubren el museo, el gimnasio o los talleres.

"Precisa y fija el perfil y suspende en un juego de conjeturas perceptuales el interior, o bien, delimita la periferia y libera el foco".<sup>2</sup> Perfiles, perímetros, límites...

### **Pentagramas**

La imagen de Paul Klee, perteneciente a su libro de enseñanza en la Bauhaus, nos presenta un texto ilustrado con un dibujo, *El molino de agua y el martillo*. En él las formas agitadas del agua se domesticar en la geometría del molino, cuyas ruedas estrelladas engullen la contingencia de la corriente. El molino pone en funcionamiento un proceso de dominio, de redistribución de las líneas de fuerza que, por medio de la correa de transmisión, se transforman en el golpe seco del martillo sobre el yunque, cuyo sonido pauta el espacio con un ritmo cadencioso. La imagen representa la transmisión de fuerzas naturales a través de mecanismos artificiales. El molino es orden impuesto sobre las fuerzas del agua, el aire o la tierra.

La arquitectura, al igual que el molino, canaliza las fuerzas para darles un propósito, creando vínculos entre los elementos

---

<sup>2</sup> (A propósito de la arquitectura de Tessenow) *Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. Notas acerca de las figuras de una lámina*. Juan Navarro Baldeweg, 1980

heterogéneos de un paisaje. Juan Navarro se ha referido a este proceso como la colonización del espacio por el tiempo, la creación de un orden que domina la contingencia de las fuerzas que recorren los paisajes.

El edificio de las Consejerías en Mérida se levanta en el solar de un yacimiento arqueológico, sobre el que flota su masa dominante. El tenso equilibrio es el resultado de una física de esfuerzos, pero no solo del esfuerzo estructural que le permite levantarse y flotar por encima de los yacimientos arqueológicos. Es una física de esfuerzos que equilibra fuerzas de distinta índole que provienen de los trazados, de los perfiles y sus figuras, de las relaciones materiales y visuales con los accidentes próximos pero también con los lejanos y de la condición de límite entre dos ámbitos.

La presencia de la Alcazaba, con cuyo perfil concurre la coronación de las Consejerías, el cerramiento de la ciudad por medio de un muro pétreo y continuo, horadado por recortes que indican el reconocimiento de las distintas distancias, el espacio aprisionado bajo el edificio, oculto en la sombra y por el que se escapa la gravidez del volumen, son órdenes sucesivos de aproximación al proyecto que se solapan para provocar una misma figura. Una figura abierta que serpentea y se recorta para convocar su condición de límite, de transición material que, paradójicamente, a un tiempo de-limita la ciudad y la une con su exterior.

Atento a la construcción del perímetro y el perfil de la ciudad, la figura alargada se quiebra y recorta para acoplarse a las condiciones heterogéneas que lo rodean -las construcciones, los trazados de los viales, las secciones escalonadas del solar, la muralla, la Alcazaba... .Y, consciente de los beneficios de una visión distante y frontal, el edificio se dispone perpendicular, por un lado, al puente romano y, por el otro, al puente de Calatrava. De este modo las superficies planas de las fachadas establecen un dialogo, desde la distancia, con la topografía del río y los accidentes artificiales de los puentes, manifestando el deseo de relacionarse con el vacío creado por el cauce,

Sin embargo, entre los mecanismos capaces de introducir un principio de orden en un paisaje heterogéneo, el trazado de un marco es el más rotundo y, a un tiempo, el más abstracto. El marco es una figura plana capaz de pautar el espacio, estableciendo los límites que ordenan la experiencia. Es, por tanto, un paradigma de los instrumentos formales, un mecanismo de dominio de las superficies, los espacios y los objetos. Y, a un tiempo, es el gesto abstracto que hace visibles las figuras, que las pone en valor y las identifica. Como la arquitectura, o el molino, el marco fija las figuras y hace visible la imagen de una realidad ordenada.

El Centro Nacional de Investigación y Museo de las Cuevas de Altamira se describe, en la memoria del proyecto, como una operación de esta naturaleza. El trazado de un marco sobre la pendiente del terreno identifica la réplica de la cueva. Es el primer gesto y, en torno al cual, se suceden los demás.

El marco, como acotación de un perímetro, es el instrumento de control planimétrico. Pero, también, es el instrumento que define el ámbito conceptual en el que se sitúa el proyecto. Rechazada cualquier opción organicista o mimética de las formas naturales, el trazado del marco entorno al vacío de la réplica, y su eco en los perímetros sucesivos que lo rodean repitiendo su figura, marcan el territorio sobre el que el proyecto actúa imponiendo un orden. Es el instrumento geométrico, y a un tiempo abstracto, de acotación, que absorbe los accidentes topográficos, de-limita el espacio y hace visibles las figuras en su interior.

Sin embargo esta diferenciación entre el orden natural y el orden del proyecto no es excluyente. La figura del marco se superpone, plana, sobre la topografía del terreno y sus accidentes. Pero, al solaparse, el marco se deforma para hacerse ligeramente oblicuo. Forzando la geometría ortogonal para poner de manifiesto la existencia de otras fuerzas, el rectángulo se transforma en cuadrilátero y contagia de esta geometría, levemente oblicua, a todo el proyecto.

Esta relación entre el orden natural y el orden del proyecto se prolonga en los áreas de exposición, las aulas y los talleres, iluminadas únicamente desde los lucernarios de la cubierta, haciendo presente la ambigüedad entre un espacio construido o un espacio excavado. ¿Habitación o cueva? Esta oscilación entre lo geológico y lo construido hace aún más relevante la figura del marco, instrumento al que se confía la tensión entre el proyecto y el espacio interior de la topografía que surge al excavar el terreno.

### ***El Fondo y la Figuras***

El deseo de crear organismos unitarios formados por elementos heterogéneos provoca un primer acercamiento a la idea del tapiz. La variedad material que acompaña a las obras de arquitectura y la heterogeneidad de las fuerzas que confluyen en un proyecto quedan confinadas, como los hilos de distintos colores, en la trama uniforme del tejido. La analogía del tapiz nos acerca a la estructura material y conceptual que Juan Navarro busca en la arquitectura.

Así nos propone Juan Navarro entender el proyecto para el Concurso de Ordenación de la Isla de los Museos en Berlín. Las marquesinas, los puentes y los lucernarios, cada uno con leyes de formación propias, se entretejen con la topografía artificial creada por el proyecto, cuyas masas y depresiones intentan adueñarse y ocupar el solar.

La respuesta, desde luego, es sintomática. Es el rechazo de un paisaje formado por objetos dispuestos sobre un plano uniforme, objetos independientes que ocupan el espacio sin atender a las

conexiones ni prestar atención al fluido que recorre los vacíos. El proyecto en Berlín renuncia a los objetos para proponer, en su lugar, tramas que se solapan sucesivamente sobre la superficie modelada del solar. El orden de los lucernarios que ilumina la circulación subterránea, el orden de las marquesinas que canalizan los accesos y el de los puentes que domina las aproximaciones y recorridos exteriores constituyen los instrumentos a los que se recurre para construir una nueva base con la que ordenar el solar.

Como consecuencia la forma se disuelve en favor de un espacio fluido que conecta los recintos y anula las jerarquías. De nuevo la oscilación entre el haz y el envés, entre el objeto y su reflejo, o entre las figuras y el fondo. Es difícil saber si las lanzas de los caballeros en la Batalla de San Romano son tales o líneas que pautan el espacio, bandas que dividen la acción o enmarcan grupos de figuras. La planitud se adueña de la imagen, solapándose los perfiles de las figuras y las manchas de color de los ropajes. La profundidad se colapsa en el plano del lienzo, sobre cuya superficie son equivalentes volúmenes, figuras, perfiles, colores y sombras.

Percatados de la presencia de un fondo en el que las figuras se recortan para después desaparecer, a él se termina por confiar el orden. En él reside no solo la condición material de la obra sino también la visibilidad de las figuras. Lienzo o tapiz, es la superficie en la que se entretajan los aspectos materiales y los conceptuales, confinados en una misma condición, solapándose en una trama que unas veces deja ver las figuras y otras la leyes que las configuran, las pautas que las ordenan y los trazos que las envuelven.