

REIA #02 / 2014
208 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Joaquín Parra Bañón

ETS de Arquitectura. Universidad de Sevilla / jjpb@us.es

Impeler columpios o la leve arquitectura de la acción / Pushing swings. Slight architecture in action

Ningún diccionario de términos arquitectónicos incluye en su nómina de palabras significativas el término columpio y, quizá por similares razones, es infrecuente encontrar en las bibliotecas de arquitectura referencias a él: solo unos pocos de los que se han ocupado de ella, en la teoría o en la práctica, lo han considerado objeto y asunto de su competencia, materia de su disciplina. En la aproximación que este ensayo plantea se reivindica el columpio como arquitectura: como estructura elemental que no necesita cerramientos ni cubiertas ni precisa de otros componentes arquitectónicos complejos para instaurar un espacio, para definir y cualificar un lugar; como elocuente edificio simbólico que cumple con suma eficacia la función para la que fue ideado. Para el estudio del columpio se recurre en este análisis a algunos casos ejemplares contenidos, además de en la arquitectura contemporánea, en la pintura y en la cinematografía, omitiendo lo mucho que han dicho de él la literatura y la fotografía, investigándolo en la obra de Navarro Baldeweg y en la de Prouvé, tanto en la de Cranach como en la de Renoir, en la de Fragonard y en la de Goya, así como en una película esencial de Kurosawa y en otra de Antonioni.

No dictionary of architecture includes in its list of significant words the term swing and maybe for similar reasons it is infrequent to find references to it in architecture libraries: only a few of those who have attended to it, in theory or in practice, have considered it an object and an issue within their proficiency, a subject of their discipline. In the approach that this essay presents, the swing is claimed as architecture: as elemental structure that doesn't need walls nor roofs, nor other complex architectural components to establish a space, to define and qualify a place; as an eloquent symbolic building that satisfies very effectively the function it was designed for. In order to realise a study of the swing, this analysis appeals to some exemplary cases belonging, in addition to contemporary architecture, to painting and cinematography, omitting how much literature and photography have said about it, researching it in the work of Navarro Baldeweg and Prouvé, in Cranach's work and in Renoir's, in Fragonard's and in Goya's and as well in an essential movie by Kurosawa and another one by Antonioni.

Columpio, Arquitectura en acción, Baldeweg, Fragonard, Goya, Noguchi, Prouvé
/// Swing, Architecture in Action, Baldeweg, Fragonard, Goya, Noguchi, Prouvé



Que Jean Prouvé, John Kejdruk, Juan Navarro Baldeweg, Isamu Noguchi y Alexander Calder, entre otros, se ocuparan en su obra de él, debería de ser una razón y un argumento suficiente para considerar al columpio como arquitectura y para poder analizarlo como tal: para entenderlo como una competencia primaria de la arquitectura. Que Le Corbusier no lo incluyera en su repertorio y que Mies van der Rohe no hiciera colgar uno de ellos a la izquierda de la *Casa Fansworth* para distraer a los huéspedes del bajante mal disimulado bajo el forjado no le resta autoridad ni al artilugio mecánico ni al arquitecto moderno. Que Adolf Loos, por lo que hasta ahora se sabe de su triste biografía de hombre privado de infancia, no se subiera jamás en ninguno de ellos va en perjuicio del vienés cariacontecido, más no del objeto articulado. Que no se haya construido aún un edificio que imite su forma, que replique su estructura o que conmemore su movimiento, no merma, y en todo caso avala, que los columpios son, incluso cuando vacíos los mece el viento del atardecer, arquitectura. En cualquier definición válida de arquitectura los columpios tienen cabida: en cualquiera de aquellas que no son demasiado restrictivas por atender exclusivamente a algunos de sus aspectos o de sus manifestaciones (la luz que juega, el espacio cualificado, la función cumplida, la forma novedosa, la materialización del espíritu de la época, etc.); cabe incluso en la muy general que enunció William Morris, a pesar de que ellos no siempre modifiquen de un modo evidente la superficie de la tierra que afectan y alteran, pues los columpios auténticos nunca tocan directamente el suelo sobre el que oscilan, no acostumbran a pisar el plano de apoyo mientras agitan el espacio que gobiernan.

Que desde Lucas Cranach el viejo, en el primer tercio del xvi, hasta Édouard Manet o Pierre Auguste Renoir, en el último cuarto del xix, no pocos pintores ilustres se fijaran en él y lo incorporaran como fetiche y como lugar en sus cuadros, podría contabilizarse como otro dato a favor de su inclusión en la nómina de las formas germinales de arquitectura. Que Jean Honoré Fragonard y Pierre-Jacques Cazes, que Giuseppe Zais y Nicolas Lancret, entre tantos otros que se interesaron por lo que ocurría en la intimidad de los parques y de los bosques, lo tuvieran por motivo frecuente, lo usaran como tema reiterativo, lo eligieran como objeto de su pintura y lo ubicaran en el centro, o en el eje, o en una de las diagonales del lienzo rectangular, no significa sólo que el xviii es el siglo del columpio en Europa, sino que el columpio es al mismo tiempo arquitectura sustancial y simbólica, construcción y proyecto, materia prima y soporte de ideologías. Giovanni Domenico Tiepolo lo analizó desde abajo por su carácter polifacético, por la multiplicidad de sus perspectivas y por la



(Todas en página anterior)

1.1 (Izquierda arriba)- Hanri Cartier-Bresson, *Boda en Joinville-le-Pont*, 1938.

1.3 (Izquierda centro)- Burt Glinn, *Barcelona*, 1960.

1.5 (Derecha)- Jiri Jiru, *Tres mujeres columpiándose*, Eslovaquia, 1966.

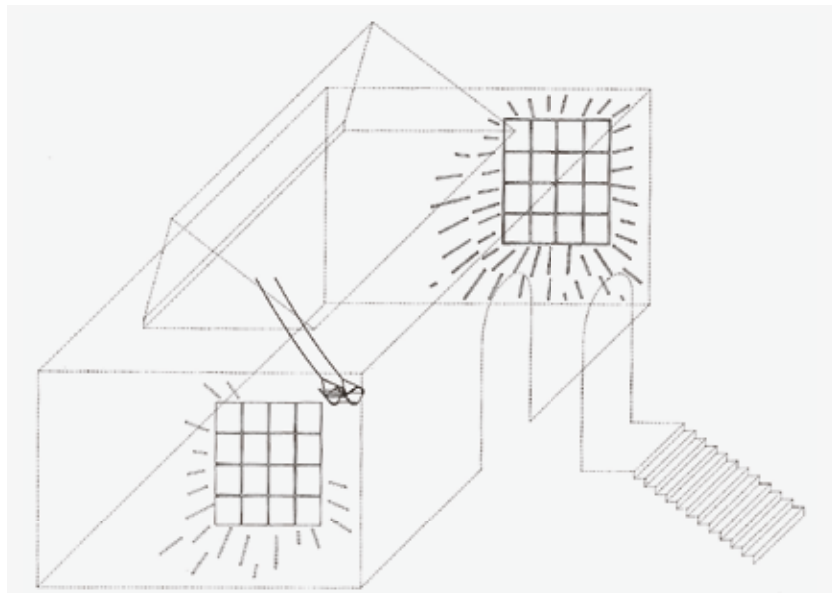
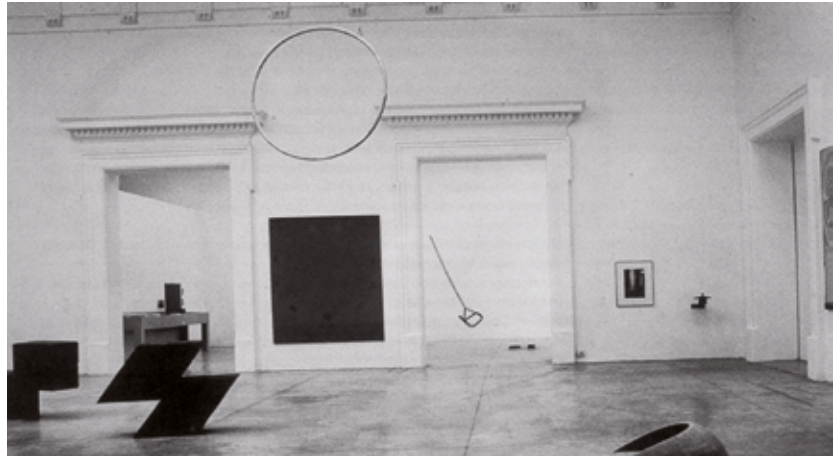
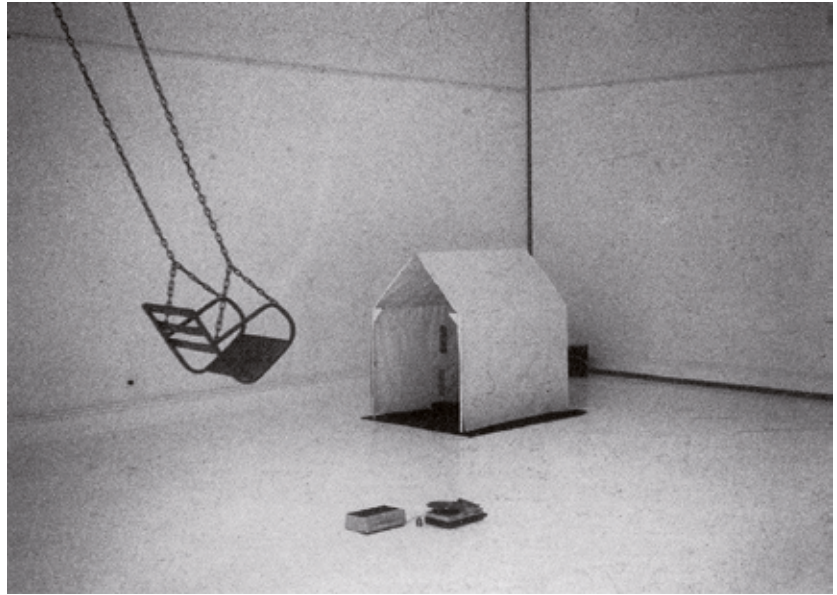
1.2 (Debajo derecha)- Walter Rosenblum, *Niña en un columpio*, PittSt., New York 1938.

1.4 (Debajo izquierda)- Agustí Centelles, *Guarderia Infantil en Via Layetana*, 1936.

persistencia de su movimiento pendular. Francisco de Goya, ya en el siglo siguiente, también mirando hacia lo alto, lo dibujó con un viejo desaliñado en su seno, considerándolo no un juguete sino una prótesis: un aparato ortopédico, una máquina para el vuelo sin motor y una residencia jovial y optimista. Édouard Manet en el XIX, en uno de los últimos cuadros que pintó, se ocupó de esa versión acrobática y estratosférica de los columpios que son los trapecios (en la esquina superior izquierda de *El bar del Folies-Bergère*, 1882, hay uno pisado por unos botines femeninos), de esos asientos circenses que apenas cincuenta años después armó con alambres y cuerdas Alexander Calder (*El circo*, 1927), columpios a menudo emparejados y enfrentados que también se marginan de esta somera introducción.

Que en el siglo XX Jean Renoir, Akira Kurosawa, Robert Mulligan, Michelangelo Antonioni y Wim Wenders figuren en la nómina de los directores que filmaron columpios usuales, descolgados de la rama de un árbol, pendientes de un andamio metálico o anudados a la viga de un techo, les augura a estos ingenios difíciles de catalogar un cierto porvenir en el ajuar público, alguna permanencia en la melancolía de los ciudadanos, en la libido de una especie, aún no emancipada del todo de su origen simiesco, que recuerda el placer de dejarse mecer, de impulsarse hacia las alturas hasta el vértigo, de ascender surcando el vacío y balancearse por encima de un mundo telúrico al que teme. Los columpios, parientes de la hama-ca y de los títeres, de la plomada y de la mecedora, del trapecio dinámico y de la cometa, fueron inventados por nuestros predecesores para que la capacidad de soñar no se extinguiera: para darle estímulo y cobijo a la imaginación. Fueron ideados como lugar y como mueble, como artefactos idóneos para construir un lugar y como artificios con los que domesticar el medioambiente: desde su origen, desde los primeros que ataron dos cuerdas a un palo que servía de viga y las anudaron allí arriba inaugurando un asiento flotante, el columpio es arquitectura. Aunque las relaciones entre la arquitectura, el columpio y la fotografía, por su extensión se excluyen de este capítulo, como arquitectura en la arquitectura lo fotografiaron Henri Cartier-Bresson y Robert Doisneau entre los franceses; Walter Rosenblum, Roger Maine, André Steiner, George Marks, Petersen Erik, Burt Glinn y Agustí Centelles en Barcelona, Shirley Baker en Londres y Frank Horvat en El Cairo, y el checo Jiri Jiru, por citar sólo algunos occidentales, en 1966 en Eslovaquia, donde sorprendió a tres mujeres cubiertas con tocás y con grandes faldas negras columpiándose en columpios dobles y simétricos, en recipientes que remiten a bañeras arcaicas. Que el columpio lo usaran Adán y Eva antes de su expulsión, Pulcinella en Venecia o Kanji Watanabe en Tokio, así como algunas Inmaculadas mediterráneas antes de ser concebidas, mientras descendían hacia el seno materno de Ana, o que cada día Venus en los cielos olímpicos haga desnuda en ellos gimnasia, ejercicios atléticos y cabriolas para conservar su figura divina, anuncia la versatilidad del columpio y su inusitada capacidad de adaptación. También nos informa sobre su polisemia y la diversidad elocuente de su iconografía.

La residencia primordial del columpio es el exterior: la naturaleza transformada, el territorio convertido en lugar y la ciudad en cualquiera de sus versiones, en cualquiera de los recintos abiertos que propone para la estancia. En el columpio palpita la vocación por lo urbano, la arquitectura dinámica del gesto, la coreografía de lo colectivo. Su reclusión en los interiores, en los espacios públicos privatizados y vigilados, o en la intimidad



2.1 - 2.3 (Arriba)- Juan Navarro Baldeweg, *Luz y metales*, Sala Vinçon, Barcelona, 1976.

2.4 (Derecha centro)- Antológica de Juan Navarro Baldeweg en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999.

2.5 (Izquierda)- Juan Navarro Baldeweg, *Luz y metales*, sala Vinçon, Barcelona, 1976.

2.6 (Debajo derecha)- Juan Navarro Baldeweg, proyecto para *Luz y metales*, 1976.

de lo doméstico, produce una trasgresión: la profanación del columpio. Su aislamiento forzado privándolo de la posibilidad del uso comunitario, enjaulándolo entre alambradas y excluyéndolo del inventario de las arquitecturas felices, de las arquitecturas elementales que se construyen con lo mínimo, es también un mal síntoma. Analizar las peculiaridades y las características de esta arquitectura discreta, averiguar cuáles son sus adjetivos o cuál es la tipología edificatoria a la que pertenece, podría llevarse a cabo poéticamente recurriendo a metáforas y seleccionando para la disección y la autopsia algunas piezas ejemplares.

Juan Navarro Baldeweg, 1976

El columpio, obscuro si es recluido en un interior, evoca el exterior: invoca la disolución de los límites de su clausura porque él pertenece a las afueras, a lo abierto, a lo transparente, al gran árbol del que pende, y no al seno ocluido de la arquitectura, no al recinto cúbico de las habitaciones, no a las fronteras impuestas por los techos y por las paredes. Es competencia antes de lo urbano que de lo doméstico, de lo descubierto y permeable más que de lo hermético. El columpio celado es una solicitud lastimera de aire fresco: la alusión a un lugar externo en el que podría caer la lluvia, soplar el viento, crecer la hierba, gritar un niño y gemir la ninfa mientras goza. Un columpio es un antídoto para la clausura, una grieta en la celda, un navajazo en el aislamiento sin deseo, una fisura lineal en la anorexia.

De un modo impreciso el columpio delimita un lugar: define un espacio, a veces constreñido entre dos planos paralelos; dibuja un rectángulo, una cruz, un círculo en planta; gobierna un recinto con su movimiento. El columpio, como un foco de luz puntual, se apropia de un cono, del lugar geométrico de los puntos a los que puede acceder en su recorrido sideral. El columpio suplente al rayo de luz declinante (en Fragonard la luz y el columpio construyen una uve: un gran pubis venéreo). El columpio, como la luz diurna, como el deseo, reside en la diagonal. El columpio, como el turíbulo, se cumple en la inestabilidad de las pendientes, en las fuerzas de la inclinación. El columpio colgante, como el tobogán, como la línea Kandisky, como el rayo, prefiere la diagonal. El columpio en movimiento fecunda en bisel al ángulo recto. El columpio en acción, aquí y en Cranach y en Goya, evidencia la soberanía de la diagonal: la incorporación de la diagonal descompone el espacio cartesiano, que tiende a rechazarla, que prefiere la vertical y la horizontal, la cruz a la equis, el signo sumatorio al divisor, que rehúye lo avieso y teme lo torvo, que limita al mínimo lo inclinado porque lo desestabiliza y lo contradice. La inclusión violenta de lo desviado, de la línea que une los vértices opuestos del rectángulo, tensiona y aviva el espacio: alerta la habitación y somete a la ciudad ciclos de sístoles y de diástoles. El columpio es el escorzo, la rampa de ascenso, la escala de la que sólo queda el primer peldaño, la zanca de la escalera por la que poder escaparse hacia arriba, siempre subiendo. Los columpios aspiran a la bisectriz (a la bisectriz inestable de la realidad y a la no menos resbaladiza de las quimeras).

Los columpios son la arquitectura de la inquietud: la forma suspendida, ingravida y no siempre explicable. En 1976 Juan Navarro Baldeweg, en la instalación que tituló *Luz y metales*, ideada para la Sala Vinçon de

Barcelona y construida en ese lugar según su proyecto y de acuerdo a sus órdenes a pie de obra, detuvo un columpio en un momento de su ascensión: del ascenso y no del descenso porque parece que la estructura coagulada conserva un resto del impulso que la condujo hasta allí. Un columpio metálico, infantil, con la montura doblemente sujeta por largas cadenas inmovilizadas, que sobrevuela por encima de una casita de cartón dentro de un cuarto con paredes en las que se han pintado líneas convergentes y divergentes, horadado con dos grandes ventanas opuestas e irisadas, al que se accede a través de una puerta con arco de medio punto, a la que se llega tras subir una escalera de doce apostólicos peldaños. Hay, además, una montera a dos aguas por la que se inmiscuye el cielo en la sala.

El columpio Baldeweg, como los hilos de Duchamp en la exposición neoyorquina de 1942 sobre el surrealismo, inutiliza la habitación. La niega al hacerla inhabitable, al volverla peligrosa, al inocularle la amenaza de la acción oscilante, de un impacto por sorpresa ¿Quién se atreverá a ocupar la habitación si temiera que sin previo aviso el columpio podría reiniciar su cadencia, su movimiento de vaivén a una velocidad convencional?, ¿Quién osará entrar si el columpio indiscreto manifiesta su inestabilidad por el orificio? Entrever, como en la exposición antológica del IVAM de 1999, un columpio que se abate desocupado en el vacío es una imagen de la intriga y una invitación al precipicio. Un columpio sin ocupante es un signo de exclamación de la ausencia, un retrato de lo huero y un presagio de la tristeza.

Este columpio electrifica el lugar, lo hace temible, inestable, violento. Su balanceo, su lentísimo columpiar, apenas perceptible para el ojo desatento, es sentido como una amenaza por el espectador crítico, percibido con pavor por la mirada sensible. El columpio, cual péndulo congelado en el extremo de su ciclo, parado en una posición que es estáticamente imposible, aparece sin aviso tras el velo de la puerta como una provocación: en este estado es una forma impertinente, de insolencia. El columpio paralítico, entrevisto a través de la discontinuidad, de las jambas de la puerta por la que asoma declinante y sin inercia, atendido desde el exterior causa una inquietud mayor que si es analizado científicamente desde dentro, desde uno de los rincones a los que, por la falta de elasticidad de sus ataduras, no puede llegar. No saber de dónde cuelga, de qué se sujeta, cómo se anuda en las alturas, añade sorpresa y malestar, interrogantes y pesadumbres, desasosiego y desazón.

Lucas Cranach, 1532

Las tres melancolías que pintó Lucas Cranach el viejo, (una en 1528: National Gallery of Scotland de Edimburgo; y dos en 1532: Statens Museum for Kunst de Copenhague y Musée d'Unterlinden de Colmar) contienen casi al completo la parafernalia de las melancolías renacentistas centroeuropeas: es decir, incluyen gran parte del repertorio iconológico de la acidia, de la melancolía saturnina cuando era considerada un privilegio y no una enfermedad psiquiátrica, los símbolos de la bilis negra de la que se creía que emanaba el genio creativo. Sólo en la última de sus mujeres aladas, en el eje del óleo, para acelerar la escena, incluyó un columpio que aún causa sorpresa.

3.1- Lucas Cranach el viejo, *Melancolía*, 1532, óleo sobre madera, Unter Linden, Colmar.



Algo flácido, con las cuerdas destensadas, distraídas como el niño que sirve de pesa al péndulo que mide el tiempo, el columpio irrumpe por el hueco postrero para que la criatura desnuda pueda enfrentarse a los tres niños burlones que desde el suelo lo envidian ¿De dónde viene?, ¿Dónde está?, ¿Fuera o dentro, en la habitación o en el paisaje, sobre el alfeizar o sobre las perdices virtuosas?, ¿A qué altura situar el otro vértice del rectángulo al que el columpio sirve de diagonal? Si la mitad inferior del cuadro la ocupa el suelo y la mitad superior los paramentos, no queda entonces ningún sitio en la tabla para el techo, para mostrar la superficie de la que penden las cosas colgantes. Aunque el arte a los columpios, al igual que a las marionetas, les niegue la cimentación y la estructura, éstos tienen necesidad de techo, deseo existencial de vigas, de ménsulas, de dinteles, de asideros en los que agarrarse, de bóvedas desde las que descender, de cielos materiales y densos desde los que descolgarse.

El columpio, no la esfera, ocupa el punto de fuga de la *Melancolía* de Colmar. El columpio es aquí una circunstancia de lo aéreo, de las nubes que amparan la cohorte de demonios, de la ciudad que sobre el acantilado

4.1- Petersen Erik, , *Columpio en el patio trasero de Stengade n° 52 en Copenhague*, 31 de marzo de 1968.

4.2- Jean Prouvé, *Columpio en el Parque de atracciones de Solvay, Maxeville*, 1941-42.



está a punto de despeñarse en el vacío. El columpio viene de fuera y penetra sonriente, viola travieso y sin permiso el interior. Si bien Lucas Cranach lo incluyó entre los enseres de la melancolía proyectiva y lo designó símbolo de la creatividad, fue el arte del siglo xx el que recurrió a los columpios diáfanos para aludir no a la efusión sino a la depresión, a aquella parca versión de la tristeza que algunos confunden con la melancolía destructiva. Sólo una parte de la fotografía secular permaneció al margen de esa tendencia y lo reivindicó como arquitectura positiva.

Jean Prouvé, 1941

Los columpios podría decirse que son, parafraseando a Bruno Taut, arquitectura sustentada por la acción. Son arquitecturas desaforadas, sin jurisdicción, excluidas del fuero: del más allá, de los márgenes. El columpio ordinario prefiere el afuera. Fuera de la habitación: en la galería o en el jardín; fuera de la casa: en los resquicios de la ciudad; fuera

de la ciudad: en la periferia; en las afueras de la periferia: en el parque, en el campo, en el bosque; fuera de la realidad: en el seno de la fantasía. Sirven, desde que 1995 los instituyera Solá-Morales, para colonizar un *terrain vague*.

El columpio es, como evidenció *Luz y metales*, por naturaleza y por carácter, contrario al reposo y partidario de la luz, enemigo de la quietud, rival del peso y la gravedad, opuesto a la apatía y adversario de la inactividad de *Bartleby el escribiente*. De ahí que el diccionario académico afirme que columpiar significa, en primer lugar, impeler. Y si se admitiera el reflexivo, columpiarse sería, de acuerdo a la definición anterior, impelerse: impulsar-se (a uno mismo), propulsar-se (por uno mismo), empujar-se (a sí mismo). Esto es más o menos lo que vino a decir Jean Prouvé antes de salir despedido por los aires mientras hacía piruetas y tirabuzones de trapecista (un columpio es una rampa de lanzamiento al infinito): que ya que la acción dependía de uno mismo, columpiarse es una actividad feliz y onanista.

El columpio pertenece a la arquitectura industrial. Porque el columpio es un vehículo (rotatorio además de maniaco y obsesivo, centrífugo además de reiterativo y monótono) Jean Prouvé se empeñó en hacerlo aerodinámico, en construirlo fluido como una canoa, en fabricar cuatro de ellos que fueran capaces de navegar, aptos para surcar circularmente los aires haciendo cabriolas propias del surf sobre idénticas e imaginarias olas impávidas. Si Carlo Mollino hubiera proyectado el capazo, la lancha o la tabla de esquí de alguno de ellos, habría recurrido a la madera laminada y a la sogá en vez de, como hizo Prouvé, a una sabia combinación de metales. Si Carlo Mollino hubiera proyectado el bólido de algún columpio italiano nunca, al contrario de lo que hizo Prouvé, se habría atrevido, como sin embargo sí se atrevió con sus coches y los aviones, a subirse en él para comprobar su mecánica. Carlo Mollino no proyectó ni construyó ningún asiento sin ruedas o sin patas, ninguna silla colgante. El columpio es, en el atelier de la ingeniería, una arquitectura metálica (en el taller del delirio, una arquitectura orgánica). Es un asiento de movimiento limitado que aspira a desquiciarse y salir despedido.

Pierre Auguste Renoir, 1876. Jean Renoir, 1936

Jean Renoir rodó en las afueras de París la escena en la que una mujer soltera se columpia un mediodía de agosto durante una jornada en el campo: en “un domingo triste como un lunes”, dicen. Primero la muestra a través de una ventana abierta balanceándose de pie junto a su madre, que se mece púdicamente sentada en el columpio de al lado. Después, en unas imágenes de vértigo en las que ella se sale por la parte superior de la pantalla, la exhibe de medio cuerpo oscilado en pie de atrás hacia delante, del ombligo hacia arriba, los pechos y los tirabuzones rizados dejando paso a los árboles del tupido bosque del fondo. Para hacer estas tomas Renoir coloca la cámara sobre el armazón de un columpio duplicado ya que ésta ha de desplazarse al mismo ritmo que ella, según el ciclo de oscilación del columpio que ocupa Henriette (¿tendrán las máquinas que incluyó Duchamp en *La novia puesta al desnudo por sus solteros* algo que ver con los columpios, algo el molinillo de café con la



5.1-5.4- Jean Renoir, rodaje de *Une partie de campagne*, 1936.

mecánica elemental de estas sillas aéreas, de estos lugares inquietos?). Sirviéndose de un cuento de Guy de Maupassant, Jean Renoir en *Un día de campo* obliga a Henriette a columpiarse de pie para así rendir homenaje a su padre: para conmemorar *El columpio* que pintó Pierre Auguste Renoir en 1876. Al final de la danza acrobática, de la exhibición ante los machos espectadores de su grácil figura de crisálida en sutil movimiento, ella se sienta y, tras otra media docena de pases, salta al suelo y avanza.

Para Pierre Auguste Renoir, al igual que para sus antepasados del siglo anterior, el columpio es un punto de cita: un instrumento del placer; un objeto, como durante el rococó, cargado de connotaciones eróticas. Los suyos no son, como los contemporáneos en la ciudad fragmentaria, columpios infantiles, juguetes inicuos que van y vienen monótonos en el mismo plano, sino que son columpios núbiles, provocativos al salirse de su trayectoria, voluptuosos, incitantes y femeninos. Sus columpios son peanas adolescentes, altares para la exhibición de las doncellas en flor, de las muchachas que ventean libres sus faldas al aire mientras sonríen rosadas en las alturas (Fragonard), de las novias que fingen vencer su falso recato ante sus pretendientes (Goya), de las adúlteras que se sonrojan al imaginar qué les sucederá cuando bajen de él (Lancret). Fragonard, de acuerdo a la costumbre y a las normas de la comodidad, las sienta; Renoir, trasgresor, las obliga peligrosamente a balancearse de pie convirtiendo al columpio en un trapecio terrestre (Manet hizo subirse también de pie a una de ellas, calzada con sus botines azulados, en *El bar del Folies-Bergère*); Pierre-Jacques Cazes y Giuseppe Zais, pintores de columpios inclementes, casi como tortura, las fuerzan a cabalgar de lado sobre un cable.

La doncella de Renoir, vestida con siete mariposas azules, no mira a la niña que entre los dos hombres a ella la mira. La niña observa a la joven y le reprocha que no la deje subirse al columpio que tanto desea, que ocupe el columpio con el que ella intentaría llegar a lo más alto, divertirse durante la aventura de impulsarse más y más arriba, hasta, ya su cabeza hacia abajo, poder rozar con los pies las últimas hojas de los árboles más grandes. En el cuadro el columpio hace de límite: no es un engranaje; no está en movimiento. Las cuerdas tensas y verticales, la tabla del asiento demasiado próxima al terreno, la actitud átona y la posición de los actores demuestran su condición limítrofe: el columpio, por tanto, como asidero y como frontera, como ventana y como veladura entre los dialogantes. El columpio de Renoir es una jaula que cuelga de una rama, una habitación incrustada en el parque aunque fuera del parque, ya que aunque comparte su atmósfera elude su piso. Este columpio femenino tiene algo, de acuerdo con la teoría de *Jaulas y trampas* de María Teresa Muñoz, de trampa.

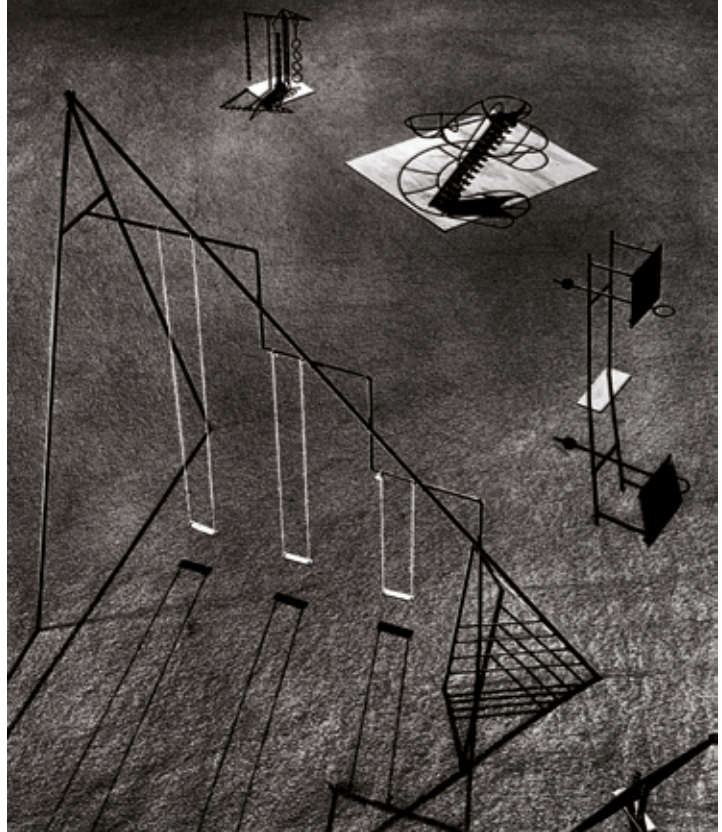
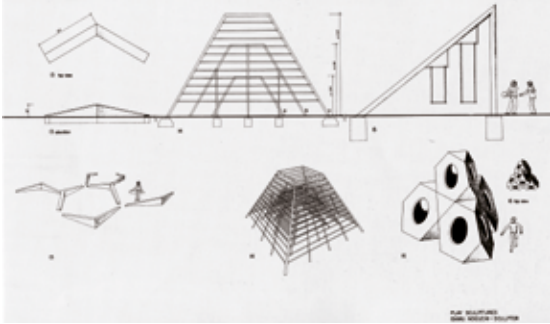
El columpio es en el xvii y en el xviii, como el canto celoso de la perdiz enjaulada, un reclamo. Fija un sitio para el cortejo galante: es una de máquinas lúbricas para las danzas rituales del apareamiento. Es la marca lineal del lugar del coqueteo: es el lugar de la insinuación de la cópula.

Akira Kurosawa, 1952. Isamu Noguchi, 1940, 1952, 1976

Para la familia Renoir el columpio es arquitectura diurna y agrícola; para Michelangelo Antonioni, otoñal y marítima; para Akira Kurosawa, sin embargo, es arquitectura nocturna y terminal. En una de las escenas finales, en la última en la que actúa Takashi Shimura interpretando a Kanji Watanabe, el funcionario aparece balanceándose entre una malla de hexaedros en perspectiva, empotrado en un columpio lento, bajo la nieve que cae indecisa. Se mece como si el columpio fuera una cuna, convencido de que ése será su último acto. Canta, murmura una tristísima canción de despedida mientras se aleja, mientras se muere en ese parque infantil al que ha venido a enterrarse, en el columpio sobre la ciénaga a cuya construcción dedicó los seis últimos meses de su vida.

Los carteles de *Ikiru*, de *Vivir*, rodada en 1952 por Akira Kurosawa, eligieron un fotograma de esta escena agónica para ilustrarse (los de *Un día de campo* optaron por uno de Henriette columpiándose): la de un hombre moribundo, enfermo de cáncer de estómago, melancólico hasta la serenidad más profunda, embutido en su abrigo, acucillado en un pequeño columpio infantil sujeto con grandes eslabones metálicos, consciente de que esa única obra, levantada a la sombra del puente, justificará su existencia y merece su aliento postrero. El funcionario municipal está solo, y la rotundidad de su soledad se potencia con el columpio lacio y vacío que cuelga como denuncia a su lado. Después de mostrar su perfil en hibernación, la cámara lo enfoca de frente para que sus ojos sin esperanza expresen su extravío en el interior de sí mismo, para decir que Watanabe ya ha ascendido en medio del frío a un lugar inocente. “Me congeló de dentro a fuera”, escribió años más tarde Thomas Bernhard en *Trastorno*.

Un columpio es una vía de escape, un punto de fuga, una grieta, una puerta giratoria que se ha desquiciado. Isamu Noguchi tardó treinta y seis

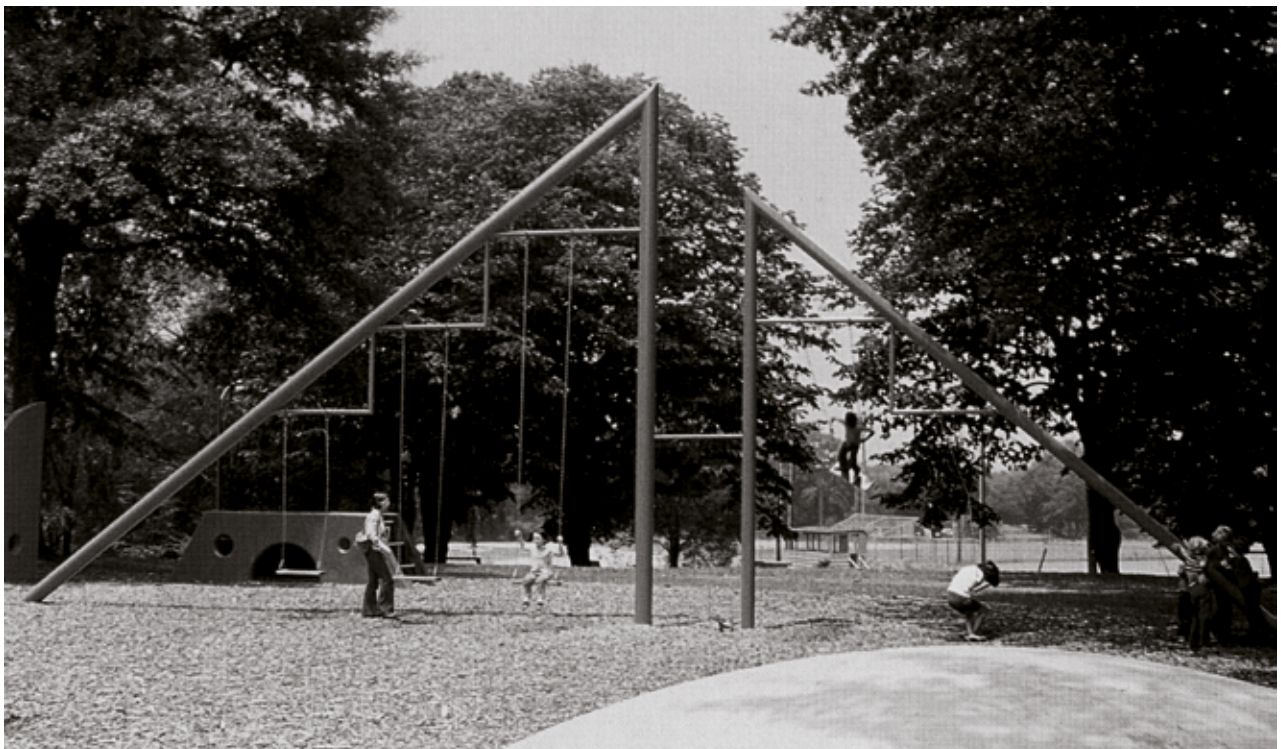


6.1, 6.2 (Arriba)- Akira Kurosawa, escena de *Ikiru*, 1952.

6.4 (Izquierda)- Isamu Noguchi, Proyecto de Esculturas para jugar en el Parque infantil de la Sede de las Naciones Unidas, Nueva York, 1952.

6.3 (Derecha)- Isamu Noguchi, Maqueta del columpio para el Parque infantil en el Parque Ala Moana, Honolulu, 1940.

6.5 (Debajo)- Isamu Noguchi, Columpio de longitud múltiple, Parque Piedmont, Atlanta, 1976.



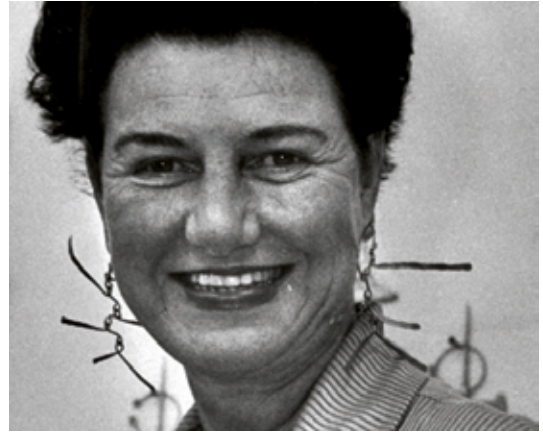
años en construir el primero que proyectó para un parque sin melancolía ni nieve: el primer columpio triple escalonado en el que se podía viajar, dependiendo del asiento elegido, a tres velocidades distintas. El equipamiento que proyectó para el Parque Ala Moana en Honolulu en 1940, en el que la composición, las formas y los colores tienen una misión didáctica, con el rojo columpio en el que se superponen interfiriéndose el triángulo y la escalera, no llegó a construirse más que como maqueta, como prueba en la que se ensayaban soluciones. Tampoco la escultura para jugar número cinco, proyectada en 1952 para el Parque infantil de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, se ejecutó: se trata de una variante del columpio anterior, del que se ha borrado uno de los asientos a cambio de engrosar y simplificar la escueta estructura portante. El doble columpio del Parque Piedmont en Atlanta, levantado en 1976 como un componente esencial de este *playscape*, surge de una yuxtaposición de los dos anteriores: dos triángulos rectángulos unidos por una barra que hace de yugo entre sus catetos menores, una montaña volcánica (tiene cráter) reducida a un plano de cuyas laderas cuelgan diez cadenas, cinco columpios suspendidos de altura diversa en uno de los escasos paisajes lúdicos arbolados con esculturas a los que Noguchi pudo darles consistencia y volumen.

Michelangelo Antonioni y Wim Wenders, 1995

Un columpio es arquitectura lineal que baja del cielo y evita la tierra: un colgante celeste, una plomada que no encuentra la vertical, un pendiente teológico (como los que Calder armó con hilos de plata y láminas de bronce para dinamizar a Peggy Guggenheim). Son las trenzas de Julieta aguardando a Romeo en un balcón de Verona.

Después de Ferrara y antes de Portofino, entre el Palazzo dei Diamanti y Shopie Marceau, en una secuencia muda en la que se oye de fondo un tema de *Passengers*, el director de cine que hilvana las cuatro partes que componen la película se encamina con lentitud hacia una playa en otoño y, llevando una tarjeta postal en la mano, avanza hacia un solitario parque de juegos infantiles y se acomoda en uno de los columpios. Se trata de una de las escenas iniciales de “La muchacha, el delito”, uno de los relatos de amor insatisfecho contenidos en *Más allá de las nubes*, dirigida en 1995 por Michelangelo Antonioni con Wim Wenders.

Al borde del mar, entre las olas y un chiringuito fuera de temporada, sin límites y como un esqueleto varado, hiberna una vieja familia mal avenida de columpios de acero (columpios de balanza, de péndulo, toboganes, anillas de atleta como en el columpio de *Un día de campo*, ruedas rotatorias, sillas voladoras), desamparados y agitados por la brisa del atardecer: percutidos por un viento racheado que hace girar los mecanismos, chirriar las rótulas, los rodamientos, los goznes oxidados y las bisagras sin lubricante. Enfundado en su gabardina, Jonh Malkovich va hacia los columpios y se sienta introspectivo en uno de ellos. En uno de los que tienen los tirantes más largos, situado en el centro del trío que cuelga de una estructura asimétrica que, por la izquierda, debido al escalonamiento de la viga portante, recuerda al juguete proyectado por Isamu Noguchi en 1939. El director, para no parecerse demasiado a Kanji Watanabe en *Vivir*, en vez de mecerse, se retuerce: rota alrededor



7.1 (Arriba izquierda)- Alexander Calder, pendientes para Peggy Guggenheim, h.1938.

7.2 (Arriba derecha)- Peggy Guggenheim luciendo los pendientes construidos por Calder.

7.3 (Debajo)- Robert Mulligan, escena de *Matar a un ruiseñor*, 1962.



de su eje hasta que las cadenas se enrollan, se trenzan y se destrenzan transformando al columpio en una peonza, en un asiento mareado que da vueltas y vueltas mientras trepana la luz declinante.

La música de U2 y Brian Eno se superpone a los sonidos naturales de los columpios: los susurros, los murmullos, el ulular del viento entre sus fibras, el crujir de las maderas, el restallar de las cuerdas, el chirriar de los hierros sin ungüento. Un columpio es también, aunque John Cage no los aprovechara y David Byrne no haya reparado aún en ellos, arquitectura sonora: resulta extraño el columpio que no retrasmite, el que es mudo, aquel del que no procede siquiera un sonido ajeno, un grito, una carcajada densa de oxitocina, un lamento indoloro o un clamor placentero. Los dos columpios que aparecen en *Matar a un ruiseñor*, el balancín en el porche en el que se sienta Atticus Finch y el rudimentario de neumático en el que juegan los niños, son lentos y silenciosos.

Jean-Honoré Fragonard, 1767

Mademoiselle en su columpio es una luciérnaga: un sutil organismo arbóreo que ilumina la floresta. El columpio de *El columpio* de 1767 de Jean-Honoré Fragonard parece un producto natural, una pertenencia del jardín oscuro poblado de criaturas sombrías y alargadas, una forma segregada por el propio árbol del que depende, una de sus excrecencias: uno de sus parásitos con estructura de liana. Aunque el columpio, como denuncia el mullido asiento de terciopelo rojo que sustenta a la doncella ligera, es un artificio, un artilugio y una excusa para decir otra cosa.

Fragonard lo pinta completo, desde las ramas de las que cuelga hasta el suelo que evita: entero aunque disimule su origen entre el follaje, cada cuerda anudada complicadamente a un muñón distinto. No como Cranach, como Goya o Manet, quienes sólo se ocupan de un apéndice, que se contentan con insinuarlo. La plenitud y la instantánea del cuerpo en movimiento: la doble línea que oscila bajo el foco, el zapato fetichista que se desprende y vuela hacia un Cupido que exige silencio anteponiéndose un dedo erecto en los labios. El pie femenino, ya descalzo, preparándose para pisar (mujer que pisa un columpio-serpiente: María de Nazaret; mujer que pisa un columpio-venera: Afrodita; mujer que pisa una columpio-cabeza: santa Bárbara; mujer que pisa un columpio-columpio: Sylvia Bataille).

En Fragonard el columpio es una expresión del movimiento en el corazón de la naturaleza exuberante y domesticada del parque: expresión no de la dinámica del bosque sino de la arquitectura en acción, de la actividad arquitectónica. El columpio es ahora el badajo arquitectónico de una campana vegetal; es en los cuadros de Fragonard el pabito del candil, la lámpara de una cabaña. Subirse a un columpio es entonces como ponerse debajo de un foco, como ascender a un podio, trepar a la mayor hornacina del altar, izarse a lo más alto de un mástil o exponerse en un paso de palio. Ir contra la discreción. Es como vociferar, clamar o alertar de una presencia. Es estar por encima. A Manet le basta con insinuar unos pies volanderos para que el pálpito leve se expanda como una onda y acabe reclamando toda la atención. El columpio es arquitectura que tiembla, pulsátil, vibrátil. En ocasiones, cándida (Pál Szinyei Merse, *El columpio*, 1869); en ocasiones, voluptuosa (John Reinhard Weguelin, *El columpio*, 1893).

El siglo de la exaltación del columpio es el XVIII. De los columpios como elemento central de la escenografía: es decir, como vórtice del espacio que agitan, del lugar que gestionan. La pintura del XVIII permite analizar el jardín y el parque como arquitectura y el bosque como paisaje artificial, y en su seno investigar al columpio como vanguardia de los procesos de urbanización.

Columpios con una estructura sustentante similar a la rococó que empleó en 1767 Fragonard, con cada uno de los tirantes atado en un lugar o a una rama distinta, fueron pintados decenas de veces durante ese mismo siglo, fructífero en paisajes: Pierre-Jacques Cazes, *El columpio*, 1732, El Louvre, París; Giuseppe Zais, *El columpio*, 1765, Galería de la Academia, Venecia; Goya, *El columpio*, 1787, colección Montellano, Madrid, son tres representantes de ellos. Columpios accionados del mismo modo que el de Fragonard, movidos no tanto por el impulso de vaivén de la columpista cuanto por el empuje inicial y el tira y afloja de un asistente con sus cuerdas de titiritero, han sido pintados por otros en muchas otras ocasiones: los varios de 1735 de Nicolas Lancret o el sorprendente de Hubert Robert (es el que tiene el ángulo más obtuso de todos los que se han pintado, el que se acciona con una cuerda más larga) situado en la *Avenida de un parque*, (1799, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas), bastarían como ejemplo.



8.2- Pál Szinyei Merse, *El columpio*, 1869, óleo sobre cartón, 54 x 41 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

8.3- John Reinhard Weguelin, *El columpio*, 1893.

8.1 (Derecha)- Jean Honoré Fragonard, *El columpio*, 1767, óleo sobre lienzo, 81x65 cm, Colección Wallace, Londres.



El propio Fragonard construyó otro mayor en un cuadro mucho más grande años después, en 1775, éste anudado a dos árboles diferentes y muy separados (no es en un columpio sino en un balancín de pivote y contrapeso donde se entretiene la muchacha del lienzo de Fragonard titulado *El columpio*, c. 1750-1752, del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid). Aquí, al principio de la inmensidad de un territorio amable, el juguete acrobático es un fanal: de él brota la luz; es el foco de la elipse que amarillea en el suelo. De todos, quizá sea éste el que más se ajusta a la definición y a las leyes que rigen el movimiento del péndulo ideal, ese sistema formado por un cable y una masa suspendida en su extremo que oscila sometido a la acción gravitatoria. El columpio forma un ángulo de casi cuarenta y cinco grados sexagesimales con el marco del cuadro: ella resbala por la hipotenusa de ese triángulo trayendo, como Prometeo del Olimpo, la luz. Fragonard la detuvo cuando había descendido unos tres cuartos del tobogán.

El columpio es en la naturaleza, en el claro que producen en el bosque, en el lugar que espacian, como postulan Fragonard, Cazes, Zais, Lancret, Robert y muchos otros pintores de las costumbres galantes (Goya no es uno de ellos), una arquitectura optimista: uno de los escasos ejemplos de arquitectura de la alegría. Una arquitectura funcional y, no obstante, sujeta a inexorables leyes estructurales, cuyo incumplimiento deviene en



8.4 (Arriba izquierda)- Pierre-Jacques Cazes, *El columpio*, 1732, óleo sobre lienzo, 97 x 88 cm, Museo del Louvre, París.

8.6 (Arriba derecha)- Nicolas Lancret, *El columpio*, 1735, óleo sobre lienzo, 70 x 89 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.

8.5 (Debajo izquierda)- Giuseppe Zais, *El columpio*, 1765, óleo sobre lienzo, 53 x 39 cm, Galería de la Academia, Venecia.

8.7- Hubert Robert, *Avenida de un parque*, 1799, óleo sobre lienzo, 59 x 39 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas

8.8- Jean-Honoré Fragonard, *El columpio*, 1775-80, óleo sobre lienzo, 216 x 186 cm, National Gallery of Art, Washington.

desastre. Ninguna de las estudiantes de Cazes, de Zais, y tampoco alguna de las que pintó Goya, sobrevivieron a la experiencia de montar en un columpio mal construido.

El columpio es una arquitectura primitiva: sagrada. El columpio es arquitectura imaginaria: es, por un extremo, la arquitectura del fracaso y, por el otro extremo del hilo, la de la ilusión. El columpio es arquitectura emancipada de la tierra. Los columpios, antes de ser reclusos en los campos de concentración de los parques infantiles de los polígonos de las periferias, no se erigían: se dejaban caer, se descolgaban, se suspendían: como la ropa puesta a secar, se tendían al viento. Los columpios, antes de que se fabricaran con metales, se armaban con hilos y madera, con materiales reciclados, con trozos trenzados de cuerdas y con tablas desechadas (hubo algunos de interior que tenían de asiento sillas y butacas). Aislados, de uno en uno, adultos, nunca en serie, ni en grupos, ni en fila: siempre individuales y soberanos hasta el advenimiento coercitivo de las ludotecas, hasta que han sido privados de muchos de sus antiguos significados.



9.1- Goya, *El columpio*, 1779, óleo sobre lienzo, 260 x 165 cm, Museo del Prado, Madrid.

9.2- Goya, *El columpio*, 1787, óleo sobre lienzo, 169 x 100 cm, Colección Montellano, Madrid

Francisco de Goya, 1779-1824

Francisco de Goya y Lucientes, interesado por los murciélagos y por otros mamíferos que vuelan, despreciando las leyes elementales de la geometría y los principios de la dinámica al atar cada uno de los ramales de un columpio imposible a una altura bastante distinta, se mofa del triángulo isósceles: el preferido por el columpio para componerse en equilibrio. En él, dijo Goya el 21 de julio de 1799, una de las tres criadas que han salido al campo a divertirse “se esta colunpeando en una cuerda que está asida a un árbol”. El columpio es la arquitectura sin suelo: desolada. Es un balcón, un tejado o una tapia desde la que lanzarse a lo hueco, una ménsula, un trampolín desde la que saltar (Ives Klein podría haber elegido uno de ellos para su *Salto al vacío*).

De nuevo Goya años después, en 1787, ahora utilizando una cuerda rota, una soga insuficiente que se ha ampliado con un trozo adicional por cada extremo, se ocupa del columpio galante (los románticos se adueñaron de él durante un largo periodo). Tres hombres y tres mujeres entre los árboles hirsutos, bajo un universo de uves filamentosas, amparados por una rama diagonal: la única florecida. Esa rama es el dintel: los troncos, las jambas. El columpio es, más que una puerta, un umbral que oscila. Los brazos, las piernas, los árboles, las cuerdas oblicuas: el columpio, en consecuencia, como sistema axonométrico. El columpio es



9.3- Tiepolo, *El columpio de Pulcinella*, 1791-93, fresco, 200 x 170 cm, Museo del Settecento Veneziano, Venecia.

9.4- Goya, *Anciano en un columpio*, 1824-28, tiza negra, 190 x 151 mm, Hispanic Society of America, Nueva York.



una arquitectura mínima, hilada. Una hilatura. Arquitectura hilvanada. Arquitectura de hilos, sin costuras. Es una palabra. Un columpio es algo más que un mecanismo lúdico colgante, útil para balancearse pendular y acompasadamente; más que un simple un artificio mobiliario que evita el rozamiento con el suelo que sobrevuela; más que un asiento en el que aposentarse en cualquier postura que permita ser impelido, por una fuerza propulsora exterior o por el propio impulso del ocupante, con la intención de mecerse. Es una arquitectura suspendida que tensa y destensa y convulsiona el espacio que genera y gestiona, una arquitectura placentera del vaivén que asciende y desciende del aire a la tierra; es una la arquitectura jovial del vértigo que, mientras no fue recluida como rehén en los parques en infantiles de las periferias, pertenecía tanto a la industria como a la artesanía. Un columpio es un edificio descolgado o levantado sólo con los componentes imprescindibles: una habitación mínima de límites inestables en la que poder anidar; un asiento siempre en movimiento con aspiraciones aerodinámicas. Es arquitectura pendular para el balanceo construida con líneas que transita por el semicírculo. Un columpio es un ejemplo de la arquitectura liviana en funcionamiento.

Es un sustantivo que hay que recitar desde abajo. Los columpios habría que verlos, que expresarlos siempre desde abajo, con los ojos apoyados en el suelo, con los ojos del perro de Goya que mientras se hundía en la tierra

observaba, cuando aún el tiempo no los había borrado del fresco, el vuelo de los pájaros sucediendo allá en lo alto. Como Tiépolo, habría que dibujarlos siempre en el techo, en las cúpulas y en las bóvedas para que a través de ellos pudieran penetrar el rocío y los ángeles arrepentidos (*El columpio de Pulcinella*, 1791-93). Desde abajo, como lo fotografiaron George Marks, Burt Glinn y André Steiner. Porque en un columpio no se habita: se anida. Es una arquitectura para las aves, un tipo de pajarera (no en vano algo tiene que ver con las palomas etimológicas, los columbarios y las columnas). Una arquitectura arbórea. Un columpio puede ser un nido: así, los columpios artesanales fabricados con un capazo de esparto atado con sogas por sus asas a la rama de un níspero (en Níjar o en Tíjola). En su interior se ovillan los niños a incubar sus proyectos. A veces, junto al níspero, el brocal de un pozo. Como el arpa, el columpio es un instrumento de cuerda: el de Tiépolo, un instrumento monocorde sin caja de resonancia.

Hasta el siglo xx en los columpios no hay niñas ni niños. Hay algunos mozos y muchas mujeres, algunas de ellas impúberes. Hay, por fin, a causa de Goya armado con una tiza negra en 1824, un anciano malévolo que sonrío rijoso, que ni está triste ni sufre de amor contrariado. Un viejo descalzo agitando el fondo blanco del papel, batiendo el aire, trazando arcos, haciendo vibrar las entrañas del dibujo, convulsionando el plano y el espacio. Y, si acaso tiene rotos por detrás los pantalones, que se balancea con el culo al aire. En el columpio vuela madura la fantasía: en su seno se engendra hermafrodita el proyecto y sobre él se gestan onanistas los más felices procesos arquitectónicos. El columpio es la arquitectura en acción: soñarlos, construirlos, donarlos, ocuparlos e impelerlos sin esperar nada a cambio son algunas de sus competencias y cinco de los verbos obligatorios a los que se ha dejado de prestarles la debida atención.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

BERNHARD, Thomas. *Trastorno*, Sáenz, M. (trad.). Madrid: Alfaguara, 1999.

Calder: la gravedad y la gracia. Ariño, Amaranta (Coord. Cat. Exp.). Madrid: TF Editores, 2003.

DAL CO, F.; LAHUERTA, J. J.; GONZÁLEZ GARCÍA, A. *Juan Navarro Baldeweg: le opere, gli scritti, la critica*. Milán: Electa, 2012.

Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento. Checa, Fernando (Coord. Cat. Exp.). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2007.

Soundings: a work by John Hejduk. Shkapich, Kim (Edit.). New York: Rizzoli, 1993.

Isamu Noguchi: un estudio espacial. Torres, Ana María (Coord. Cat. Exp.), IVAM, Valencia, 2001.

Jean Prouvé: the poetics of the technical object. Birsfelden: Vitra Design Stiftung, 2007.

Los dibujos de Akira Kurosawa: la mirada del samurái. Caparrós, Josep Marí (Coord. Cat. Exp.). Madrid: Tf editores, 2011.

MASSENGALE, J. Montague. *Jean-Honoré Fragonard*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

Manet en el Prado. Mena Marqués, Manuela (Coord. Cat. Exp.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

MORENO DE LAS HERAS, Margarita; *Goya. Pinturas del museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.

MUÑOZ, María Teresa; *Jaulas y trampas*. Madrid: Lampreave, 2014.

USÓN GARCÍA, Ricardo. *Fantasía y razón. La arquitectura en la obra de Francisco Goya*. Madrid: Abada, 2010.