

## Moradas del agua y de la luz

FERNANDO HUICI

### Un escenario vacante

El viaje de desocupación del cuerpo en el espacio que traza una parte esencial del destino de la escultura en el curso de la modernidad, instauro a su vez un límite que abre la senda fecunda hacia un escenario vacante. En su estela encontramos, entre tantas otras estancias memorables, la que se esboza en la esquina que Oteiza despliega en honor a Velázquez, aquella dorada pared junto a la que cuelga Kounellis, al final del viaje, su abrigo y sombrero, la habitación anegada por Beuys de un fluido imperceptible o el desamparo que extienden los solados teatrales de Juan Muñoz. Y justo ahí, en el rastro dibujado por esos escenarios de la ausencia, edifica también su poética, de singular ensoñación visionaria, José Noguero.

Asumiendo estrategias recurrentes que su generación hereda de los comportamientos instaurados en el devenir del discurso escultórico hacia el arranque del tercio final del pasado siglo, Noguero establece composiciones dramáticas que, con muy contados elementos —apenas una figura humana o animal, la apropiación de un elemento de la tradición ornamental, algún que otro solitario referente objetual o mobiliario—, y, a menudo adoptando una estratégica alteración de escalas —que, con el cachalote de *Pottwal*, alcanza una dimensión oceánica—, centran su invocación esencial en el silente canto que modulan las voces entrecruzadas por la luz y el espacio. El empleo de la fotografía, lejos de los relatos divergentes tan comunes en otros escultores coetáneos, se diría en él una mera prolongación testimonial de las propuestas objetuales. Pero, por el contrario, como acertó a precisar Miguel Fernández-Cid, justo mediante el más férreo control de la iluminación y el encuadre espacial que permite concretar la imagen fotográfica, y en la distancia sumada tantas veces por la inversión en el espejo, es donde ese cosmos precisa al fin, con definitiva nitidez, su elocuencia.

Y, por más que Noguero de acogida a nuevos avatares simbólicos, como seguidamente veremos, en el seno de su edificación escénica, tales siguen siendo en la actualidad las claves germinales del trabajo que la presente exposición acoge bajo una divisa que, en la homofonía propiciada por el sánscrito, permite al artista superponer, en una misma imagen, lo cifrado en el diagrama arquitectónico, la trama de un relato y la esencia que agota el sentido más íntimo de toda cosa.

## Habitar el agua

El ciclo metafórico que Noguero plantea en buena parte de las piezas recientes que reúne en esta ocasión, desarrolla un imaginario troncal. Como detonante de ese imaginario hay que situar, de hecho, dos experiencias coincidentes que remiten, con todo, a coordenadas culturales y geográficas muy distantes entre sí, pero que comparten finalmente una misma estructura. Cronológicamente, la más temprana corresponde al material documental propiciado por un viaje del artista a Brasil y, más en concreto, por una estancia en Manaus, en el corazón profundo de la región amazónica. En ese hábitat, marcado por la relación esencial con el río, queda seducido por dos tipos de viviendas singulares, de algún modo complementarias, anverso y reverso de la común determinante fluvial, las grandes barcasas convertidas en casa-barco y las edificaciones elevadas sobre pilares para evitar que resulten anegadas con las crecidas del cauce, y que cabe asimilar a la estirpe de los palafitos. Luego, entre las paradojas añadidas que propicia el cambiante nivel de las aguas, encontrará a su vez esos vapores varados en las márgenes, a considerable distancia de la orilla, que evocan finalmente la antítesis titánica de aquel barco análogo surcando tierra firme a través de la selva en pos del sueño alucinado del *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. De forma más reciente, en una de sus estancias en India, Noguero se topa con una situación esencialmente idéntica en Srinagar, la capital de verano del estado de Cachemira, de nuevo una ciudad ligada en simbiosis a un río, el Jhelum, como, por extensión, al perímetro más dilatado del lago Dal. Y a su vez, ahí, edificios y locales elevados sobre pilares, como la tradición británica de las «houseboat», herederas de la añagaza que la leyenda atribuye a un tal Kinnard, en ingeniosa fórmula ideada para burlar la norma instaurada por un rey Dogra, prohibiendo la posesión de tierras del valle a los no nativos.

Mas, como cabía esperar, en uno y otro caso la fascinación despertada en el escultor por esa extravagante deriva de lo habitable elige como modelo, no los flamantes *bungalows* lacustres sobre pilares de tantos destinos de pseudo aventura en tierras de Latinoamérica ni las suntuosas mansiones flotantes de

la floreciente industria turística del Dal, sino aquellas otras versiones más astradas, marginales y espontáneas que concretan su uso real en la población local. Ya que, en dicho sentido, la elección de Noguero se atiende, dentro de ese nuevo territorio de registro más exótico que viene a instalarse en su trabajo de los últimos años, al perfil esbozado en un pronunciamiento, redactado hace ahora una década, y donde definía, en estos términos, uno de los vectores germinales de su identidad poética: «Tengo preferencia por las fábricas abandonadas y los paisajes rurales. Valoro el vacío que corresponde a antiguas vivencias, a hechos o presencias olvidados».

Esa doble tipología, la del palafito y la casa-barco, queda en todo caso respectivamente reflejada por dos de las piezas básicas de la muestra. La primera de ellas, por razones obvias, es sin duda la que lleva hasta un límite más explícito su dimensión escenográfica. Sin embargo, tanto en base a su configuración tan escueta, reducida casi hasta el puro esquema constructivo, como a la propia sensación incrementada de levedad inmaterial que el suelo elevado sobre pilares despierta en un umbral análogo, por así decir, al de la anulación del peso en las suspensiones ingravidas de Chillida, la obra se desliza, lejos de todo efectismo dramático, hacia su formulación decantada en límite del arquetipo. Por su parte, la segunda pieza, una casa-barco de dicción asimismo estilizada, con la figura de un hombre sentado en la proa, al que Noguero confiere la enfática expresividad que hoy distingue a sus personajes frente a la concisión anatómica empleada en etapas anteriores, tiene a la par algo de confluencia alegórica o reformulación de un motivo recurrente en el cosmos del escultor desde una etapa bien temprana de su trayectoria. Me refiero, claro está, a aquella barca de metal que algunas lecturas —como la de Castro Flórez, de hecho—, han asociado a las nociones de tránsito y finitud, en una vía que no resulta aquí, como veremos, en modo alguno incongruente.

Luego, en relación con ambas piezas, un díptico fotográfico prolonga a su vez el juego con referencia al elemento añadido, dentro de ese mismo microcosmos, por las barquichuelas asociadas al pequeño transporte y comercio fluvial, donde el artista se inspira de nuevo a la par en las lanchas amazónicas y en las «shikaras» de Srinagar. La secuencia concretada por las dos imágenes muestra, en un caso, una suerte de canoa, sobre la que se disponen varios sacos blancos de imprecisa carga y, también a proa, otra expresiva figura en escayola que, en la disposición de los brazos, esboza la acción de remar. En la imagen siguiente, vemos la misma canoa con su carga y, junto esta, sobre el suelo, la figura destrozada, en un quiebro narrativo donde, de forma elocuente, la apelación a la forma fragmentada, tan propia asimismo en el hacer de

nuestro artista, actúa como mención inequívoca a nuestra propia condición fugaz.

Y queda así, a partir de esa tríada descrita, acotado el horizonte escénico dominante en la exposición, enclave ilusorio que desdobra el pavimento de la sala en virtual membrana especular de ondulante azogue y obliga al espectador que transita por ese perímetro de ensoñación, a caminar, como quien dice, literalmente sobre las aguas. Pues no es otro el imaginario evocado en esta ocasión por Noguero que el habitar sobre el agua. Lo que se dice, vivir a flote. Y tanto ese hogar que nos mece como amorosa cuna, como la morada que se edifica sobre cimiento líquido, no dejan de evocar, de entrada, aquellas otras torres del célebre verso de Lope, alzadas en su caso sobre «tierna arena», a las que Borges asociaba en su reescritura el destino fútil de todo humano esfuerzo y, pese a ello, la paradoja de su estoica necesidad. Emblema de la fragilidad que, sin embargo, en el discurso de Noguero explora, más allá, en lo inestable otro confín ajeno a todo rastro melancólico. El que liga la existencia, la naturaleza íntima del mundo que habitamos, nuestro hogar en la tierra, de hecho, a aquel río, siempre otro, que Parménides sitúa como sustancia de lo real, el de la identidad en el cambio y el giro incesante de la rueda de las transformaciones. Moramos, viene a recordarnos la visión propiciada por el artista, sobre lo que fluye. Y, en tal sentido, el palafito y la casa-barco acogen, en ese universo acuático, vivires que, bien mirado, resultan en gran medida contrapuestos. Uno, el de quien vive dejándose llevar o arrastrado por la corriente; otro, consciente sin duda de ese fluir irremisible, sabiendo que todo pasa, mas en su sitio, impávido, como la canción dice, «viendo la vida pasar».

### **Luminoso lugar**

Concluye con todo Noguero el abanico de metáforas de lo habitable sumando al fin a esas visiones de tránsito, un último par de piezas escénicas que en principio, se diría, rompen la secuencia dibujada hasta el momento. Variaciones, en este caso, en torno al paradigma de la figura cúbica y por ello mismo, de entrada ya, moldes de un espacio metafísico en consecuencia, más radical incluso en su descarnada y literal geometría. Cubos gemelos en un caso, en la estirpe desdoblada por las modulaciones de Morris o LeWitt, que nos abren el abismo de su noche interior; cubo célibe el otro y, colgando casi a ras de suelo, una lámpara que irradia, como el áureo deseo incontinente de Zeus sobre Danae, una lluvia de azulado fulgor hacia él. Y, claro está, pese al divino símil meteórico, no es aquí el agua ya sino el vacío y la luz lo que habitamos.

Quien se sorprenda de encontrar en este caso el empleo de un léxico tan despojado y aséptico, inscrito de hecho en la estirpe del minimal y presuponga enfrentar con ello una ruptura estratégica en la conducta creativa de nuestro artista, anda muy equivocado. Pues basta con cobrar conciencia de cuanto más que la figura antropomórfica, el variopinto animalario, la apelación al ornamento, la silla solitaria o el espejo, desde el inicio mismo de su andadura como aún hoy, más que la casa-barco y el palafito, han sido siempre el espacio desnudo, acotado por las aristas, presentes o no, de una caja escénica, y cuanto en su seno desvela la incidencia de «una sesgada luz», a la manera de aquella que Emily Dickinson enciende en su poema, y siguen siendo hoy con diferencia los temas vertebrales que edifican la obra de Noguero. Espacio y luz sin más, por tanto, al fin ahora. O epifanía del espacio hecho luz, si prefieren, como definitiva esperanza de lo habitable, en la restitución de toda ausencia, allí donde el bucle cierra el retorno hacia el fulgente hogar que nos acoge en el seno del origen.