

LO INDECIBLE

BÁRBARA RODRÍGUEZ MUÑOZ

«Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», anuncia Ludwig Wittgenstein en su famoso *Tractatus* (1921)¹ sobre la filosofía del lenguaje. Ya entendamos el lenguaje como una herramienta para codificar y comunicar información, o como un instrumento para dar forma al pensamiento y conformar la experiencia humana, éste nos otorga un acceso al mundo que nos rodea, estructurándolo, pero también nos marca límites a éste acceso, bloqueándolo. ¿Qué existe más allá de los límites del mundo impuestos por el lenguaje? ¿Pueden traspasarse? ¿Existe lo indecible?

Vivimos *con* y *a través* de signos y códigos que representan la realidad, olvidando las representaciones no verbales que en muchos casos compartimos con otros organismos, humanos o no humanos. Gestos, tonos de voz, melodía y ritmo son acciones que traspasan las fronteras entre mente y cuerpo, que priorizan «vivir» la realidad en vez de «entenderla», que existen más allá del lenguaje intelectual y los límites marcados por el mismo. El sonido y la voz cruda (grito, canto, lamento) elusivos e intrusivos, penetran en los cuerpos creando alianzas y otras dinámicas entre organismos. El ritmo nos conecta y sincroniza con otros seres y elementos. Los gestos y la prosodia interrumpen y alteran, a menudo inconscientemente, la intención de nuestras palabras.

El lenguaje es también una herramienta hegemónica que amplifica o silencia ciertas voces según las estructuras de poder dominantes. Conlleva un *ethos*, una serie de ideas, actitudes y valores asociados con una cultura determinada que

marginan otras lenguas, otras identidades, otros imaginarios. Entre los discursos y prácticas relacionadas con la descolonización del territorio resulta imperante revertir el lenguaje. En palabras de Walter D. Mignolo: «los lenguajes que legitiman cierto tipo de economía, cierto tipo de Estado, cierto tipo de conocimiento, cierto tipo de relaciones sexuales, cierto tipo de religión, etc., son los lenguajes que constituyen la retórica de la modernidad. Son esos lenguajes, o esa retórica, el foco de la descolonialidad».²

Lo indecible también cubre conceptos más abstractos, desde lo micro a lo macro, cuya experiencia es inconmensurable para el individuo y por tanto no codificable. Y el movimiento de los cuerpos, que no solo ocupan un espacio como es la ciudad, sino también lo modulan, a pesar de los bloqueos psicológicos o físicos existentes, como pudiera ser el miedo o una simple verja.

Siendo muy diferentes entre ellas, las obras de los ocho artistas seleccionados presentadas en la exposición *Itinerarios XXIV*, Irma Álvarez-Laviada, Elena Bajo, Josu Bilbao, Felipe Dulzaides, Alex Reynolds, Pep Vidal, Rafa Munárriz y Leonor Serrano Rivas, traspasan los límites lingüísticos para dar forma a lo que se encuentra más allá del lenguaje: lo desestructurado, lo mudo, lo inarticulado, lo incodificable, lo indecible.

I. GESTO, RITMO, VOZ

«No se sabe si sus pasos llevan la música o la música la lleva a ella»

Alex Reynolds, Fragmento del guion para
A fox comes in, 2017

Los oídos no tienen párpados. A través de la mirada, activa y conscientemente, podemos estructurar el mundo a nuestro alrededor. Giramos la cabeza, pestañeamos o cerramos los ojos de manera que, como explica el ensayista y crítico Steven Connor,³ no nos relacionamos con el mundo de una manera pasiva, sino que lo miramos con intención: eligiendo los objetos que nos llaman la atención, enfocando nuestras preferencias, y segmentando el campo de visión dentro de una jerarquía entre primer plano y fondo, figura y territorio.

El sonido, de sopetón, colapsa esta construcción individual y deliberada. A diferencia de la mirada, no es direccional o constante, sino omnidireccional y elusivo, y sobre todo, intrusivo. Penetra en nuestros cuerpos, generando afectos, movimiento, descontrol e incluso violencia, y aunque tuviéramos parpados en los oídos, se filtraría, difuso quizás, pero aun vibrando en nuestro interior. En una cultura obsesionada por la capacidad de controlar, elegir y estructurar, parece natural que preponderen las representaciones visuales y escritas sobre las sonoras.

En la película *A fox comes in*, ALEX REYNOLDS nos arrastra hacia un espacio dominado por el sonido, en el que voz, ritmos y ruidos —tanto musicales como domésticos— generan la narrativa y una serie de dinámicas relacionales entre dos sujetos. Si para la escritora americana Maggie Nelson una relación familiar —como pueden ser

los nupciales— es una conversación infinita, un proceso constante de transformación y conversión,⁴ ¿qué ocurre cuando esta conversación se desarrolla más allá de la lingüística? ¿Cómo se puede utilizar el sonido para invadir un espacio, un cuerpo, y generar una noción de relación, identidad y hogar?

Reynolds presenta en la exposición las primeras escenas de este largometraje. En ellas un hombre y una mujer se encuentran en una casa que no les pertenece, en pleno invierno. El paisaje está nevado, una página en blanco sobre la cual los personajes navegan los límites entre cuando algo pasa y no pasa, entre la sincronía y la diacronía, entre el gesto y la violencia. La condición de porosidad ante el sonido invasivo afecta tanto a sus cuerpos como a la casa y al espectador, todos enredados en una banda sonora y gestual en progreso. Ella, interpretada por una actriz profesional, sigue un guion previamente establecido, encarnando las convenciones narrativas del drama tradicional, es decir, la búsqueda del conflicto y la consecuente resolución. Él, interpretado por un artista y músico más influido por los eventos anticlímax de John Cage, improvisa y boicotea esta lógica, evadiendo el conflicto.

Como argumenta Derrida «hospitalidad», «hostilidad» y el «hostage» (rehén) tienen la misma raíz etimológica. En su ensayo *La hospitalidad*⁵ define una hospitalidad condicional y eficaz, en la cual el dueño de un hogar (o territorio) acoge al extranjero siempre que éste se defina al entrar (¿quién eres y de dónde vienes?) y absorba las normas y el lenguaje establecidas (el lenguaje conlleva un *ethos*). Pero también propone una hospitalidad infinita e incondicional, sin preguntas ni exigencias, a pesar del peligro que esa apertura total hacia el otro, esta vinculación con el desconocido, conlleva para uno mismo.

Eventualmente, en las siguientes escenas de *A fox comes in* —aun en proceso— los pasos de uno marcarán la respiración del otro mientras duerme, y un golpe repentino de uno podrá provocar la caída del otro. Así, los papeles entre anfitrión e intruso, acogida e invasión, se alternan hasta que los protagonistas comprenden el poder que los ritmos del uno imponen en el otro, de que se encuentran en un proceso inevitable de disolución de sí mismos.

«El drama se precisa con el espacio representado, pues el ser vivo, el organismo, no es más el origen de las coordenadas sino sólo un punto entre muchos; es desposeído de su privilegio y, en el sentido fuerte de la expresión, *ya no sabe donde meterse*»

Roger Caillois, *El mimetismo y la psicastenia legendaria*, 1935⁶

La relación entre el fondo y la figura es problematizada en el ensayo del escritor surrealista Roger Caillois sobre el mimetismo. Estudiando las reacciones biológicas de ciertos insectos, Caillois concluye que el mimetismo conlleva a la disolución del organismo en el espacio como entidad distintiva. Así, el insecto sucumbe al encanto del entorno y es finalmente asimilado por él, perdiéndose en el proceso. Esta condición de dislocación espacial provoca una condición de dislocación en el propio organismo a la merced del entorno, dispuesto al mimetismo involuntario e inevitable. Así evoca, por ejemplo, el difuminado de los contornos físicos de las figuras al llegar la noche, haciéndonos permeables a la oscuridad. Según el autor, esta condición también se encuentra en los seres humanos bajo la etiqueta «psicastenia legendaria», caracterizada por una ruptura entre la personalidad y el espacio.

En la videoinstalación *The Dream Follows the Mouth (of the one who interprets it)* de LEONOR SERRANO RIVAS nos encontramos dos movimientos escultóricos entrelazados que, al desarrollarse, solapan el fondo y la figura a través de la danza y el tarareo. Compuesto de una proyección en un primer plano, y en un segundo, un área de bastidores poblada por objetos, la combinación de ambos crea una trama a partir de pequeñas acciones performativas generadas por un grupo de mujeres. La coreógrafa, o quizás debamos pensarla como «la marionetista», lenta y metódicamente reconstruye una escenografía modular. Inevitablemente, sus gestos provocan una suerte de comportamientos miméticos en las tres bailarinas que componen el coro: «las marionetas». Como en el teatro clásico griego donde el coro responde al personaje principal, las bailarinas, con cierta actitud sonámbula y mecánica, desplazan y golpean una construcción de madera, hacen rotar esculturas de vidrio soplado, y tararean o extraen la melodía de *Siboney* de las cuerdas de un órgano clásico.

Esta estética mecanicista de la danza, que se separa de la concepción de la misma como una expresión natural de las pasiones, dialoga con las teorías del dramaturgo alemán Heinrich von Kleist. En su ensayo *Sobre el teatro de marionetas*,⁷ el autor argumenta que las marionetas se mueven con más gracia y libertad que los humanos al no ser capaces de hacer jamás «nada afectado». Según von Kleist, la afectación aparece cuando el alma se desplaza del centro de gravedad del movimiento, que corresponde con el punto que el titiritero puede controlar. Así, como el marionetista gobierna este centro, «ocurre que todos los demás miembros (...) son simples péndulos y siguen la sola ley de la gravitación, excelente cualidad que en vano se busca entre la gran mayoría de nuestros bailarines».

Los personajes en el vídeo *The Dream Follows the Mouth*, un título prestado de otro ensayo de Caillois

sobre el estado de ensoñación (*The dream adventure*), se vuelven plásticos, y se mimetizan involuntariamente con el fondo —como los insectos— convirtiéndose en objetos. Sus acciones son interrumpidas por instantes de oscuridad: en un momento determinado, el vídeo se pausa —pantalla en negro, como la noche que difumina y camufla los cuerpos— para dar paso a los objetos y estructuras físicas situados en la parte trasera, los bastidores de esta escenografía. Estos objetos de vidrio soplado y estructuras de madera corresponden con los activados por los bailarines en el vídeo, y se proyectan como un teatro de sombras en la pantalla pausada. El público entra en la escena: fondo/figura, actor/espectador; escenario/coro quedan por fin invertidos, colapsados. Tras la pausa, el vídeo continúa; la melodía de *Siboney* se siente como un guion ficticio, aunando las acciones de los personajes, ensimismados en sus tareas, inmersos en sus habituales ensoñaciones, mimetizándose con el espacio.

II. DESCOLONIZANDO EL LENGUAJE

«Nuestra lucha es por la reapropiación de nuestra palabra, de nuestros espacios, defender nuestra cultura zapoteca y por la autonomía de los pueblos. MANIFESTAMOS que somos un proyecto de radio comunitaria, que ejercemos un derecho constitucional al expresar libremente nuestra palabra originaria el diidxazá, que creemos que es posible la regeneración de nuestra cultura ancestral»
Documentos internos de Radio Totopo⁸

El 16 de Julio de 1799 el naturalista prusiano Alexander von Humboldt llegó a las costas de Nueva Andalucía, actual Venezuela. La literatura Occidental que rodea a este explorador insaciable le atribuye incontables descubrimientos, pero su legado más valioso—y compartido por su amigo del alma Johann Wolfgang von Goethe— fue argumentar y promover una visión del mundo natural como una gran cadena de causas y efectos en la que «ningún hecho puede ser tratado aisladamente», percibiendo así la naturaleza como una red, en la cual todo está interconectado. Convencido de que la única manera de comprender el mundo natural era a través de las emociones, Humboldt advirtió de la influencia devastadora de los humanos sobre el cambio climático, y sobre todo, criticó la codicia de las políticas coloniales relacionando el colonialismo con la devastación del medioambiente y sociedades indígenas.

Tres siglos después, el eco de sus palabras —amplificadas gracias a sus círculos sociales y familiares privilegiados— aun resuenan y se solidifican en términos inalcanzables para nuestra imaginación colectiva, como el «antropoceno». Mientras tanto, las economías de explotación europeas en América Latina continúan agotando la tierra y las comunidades locales. Es en

este contexto actual de lucha constante donde la artista ELENA BAJO ha investigado las voces y estrategias de resistencia utilizadas por las sociedades indígenas para descolonizar tanto el territorio como el lenguaje y el pensamiento.

Urania's Mirror (The owl of Minerva only flies at Dusk) se centra en una investigación (intelectual, emocional) sobre el impacto de un megaproyecto (español) de energía eólica en el Istmo de Tehuantepec en Oaxaca, México, tierra de las comunicadas zapotecas. Sumergiéndose en su cosmología y costumbres para conectar las raíces de su conocimiento ancestral con estrategias actuales de resistencia, la artista entrevistó a académicos y activistas; participó en ceremonias chamánicas, sembró trigo nativo no contaminado con familias Nautl y visitó los gigantes de cemento y acero que se imponen —visual, sonora y químicamente— sobre el paisaje previamente fértil del mismo.

Las piezas resultantes encapsulan, por una parte la violencia infligida sobre todo tipo de vida que rodea los molinos: los búhos y cuervos, pájaros sagrados en la cosmología zapoteca, literalmente explotan como consecuencia del ruido que las aspas emiten; las vacas «danzan» sobre los pastos para no recibir corrientes eléctricas; la agricultura de subsistencia desaparece. Por otra, cuestionan el optimismo que rodea a los proyectos autodenominados como «verdes»: los parques eólicos consumen energías sucias como el petróleo para su construcción, los motores necesitan componentes radiactivos para su funcionamiento, que en ocasiones se derraman sobre el terreno, y las aspas de acero se quedan obsoletas a los quince años, acumulándose en cementerios tóxicos.

Utilizando materiales industriales reciclados por las comunidades locales y encontrados en mercadillos, el proyecto incluye barriles de petróleo con las plumas de las aves implosionadas y pinturas

compuestas por textiles rechazados, manchados aleatoriamente debido a errores de fábrica, como un derrame de petróleo. Otras piezas dialogan con los procesos de resistencia indígenas y la descolonización del saber y del lenguaje. Preservar el territorio también significa poder proteger sus creencias y rituales —los cuales generan empoderamiento al afectar a la consciencia colectiva— y buscar avenidas para amplificar sus voces y hacerse dueños de su lenguaje propio a través de las radios comunitarias, como la radio local Totopo. En un letrero electrónico LED situado en el suelo circulan fragmentos de conversaciones emitidas por esta emisora local: «¡No callaran las voces que corren libres como el viento!». En el vídeo presentado, se combinan tomas de los imponentes molinos y paisajes fértiles con una animación de drones pilotados por chamanes cósmicos. Su misión: difuminar nubes de drogas alucinógenas para alterar los estados mentales y así poder imaginar otros futuros posibles fuera del «encanto» del capitalismo.

Si el lenguaje o los significados comunes son exteriores a la esencia, ¿cuál será la posición de ese juego lingüístico que he dado en llamar «lenguaje del cuerpo»? Pues el culturismo (un lenguaje del cuerpo) rechaza el lenguaje común y constituye, de por sí, un lenguaje, un método de entender y controlar el físico que, en este caso, es también el yo.

Against ordinary language: the language of the Body, Kathy Acker, 1992⁹

Entrar en una tierra extranjera, intentar aprender un lenguaje nuevo, hasta el punto de olvidar el tuyo propio y encontrarse, un día, sin lenguaje. Este proceso de desaprendizaje de la elocuencia verbal se manifiesta para Kathy Acker dentro del gimnasio, donde la escritora americana se pregunta si su cuerpo es «un terreno extranjero». A través del

culturismo; de la repetición de ejercicios localizados ahora en un brazo, ahora en una pierna; de la inmersión en el laberinto de su propio físico, el significado se convierte en uno con su cuerpo y con su respiración. Este «lenguaje del cuerpo» que resiste el lenguaje ordinario y verbal, nos sitúa cara a cara con el caos de lo material, de lo corporal, de lo plástico, que cambia constantemente y de manera impredecible.

El verbo en euskera *asàska* —término utilizado por **JOSU BILBAO** para nombrar la serie de procesos intuitivos por los que se ha dejado guiar en su práctica artística reciente— puede entenderse como una especie de desahogo emocional que hace referencia directa a nociones espaciales.

Entendiendo los procesos de escultura como una serie de relaciones y aperturas o «gimnasia del espacio en expansión», Bilbao va dando cuerpo a la forma, al organizar en el suelo objetos y restos de objetos encontrados que le ayudan a irse dando cuenta de «qué está hecho su problema». Piezas metálicas oxidadas, trozos de plástico, cachos de tabloncillos de DM, lonas, plantas, volúmenes de tierra, cemento o arena, colaboran en la tarea de preguntarse por cuestiones como la capacidad de las formas artísticas para negar el paradigma occidental actual. Este último es vivido por el artista como una pérdida o cesión de espacio a la convención, la literalidad y la destrucción.

Consciente de la interiorización de lo hegemónico que sufrimos a través del lenguaje ordinario y del discurso artístico normativo, el artista genera una exploración afectiva e íntima del espacio expositivo en diálogo con los materiales traídos. Así, el conjunto escultórico improvisado traza un proceso de desaprendizaje, de descolonización del espacio y finalmente de uno mismo; dar lugar a aquello que hasta el momento no era y dar(se) espacio. Apoyándose en su interés por la realidad particular que trae al presente cada lengua, Bilbao

experimenta desde la escultura la posible aportación de las lenguas moribundas de tradición oral al panorama global.

En sus propias palabras, «escultura como acceso al vínculo irrompible entre los mundos del pensamiento-habla y la materia-energía». Una relación problemática e irresuelta que le permite avanzar sin forzar formalizaciones, inventándose la metodología a medida que busca. Confiando en los saberes hápticos y en el rechazo a la sofisticación y lo comercial, los distintos elementos escultóricos generan una escultura como un todo plástico caótico, un cuerpo desmembrado, un lenguaje indecible que encarna la experiencia de viajar a lo desconocido, a lo prelingüístico.

III. ARTICULAR LO INCONMENSURABLE

«Para empezar es necesario estudiar los hechos, multiplicar el número de observaciones, para después buscar fórmulas que las conecten y así discernir las leyes particulares que gobiernan a ciertos tipos de fenómenos»

Augustin-Louis Cauchy, 1789-1857

Sobre el suelo de la galería descansan seis esferas de PVC hinchables blancas de 100 cm, 120 cm, 180 cm, 200 cm, 250 cm y 350 cm de diámetro, organizadas en fila, de mayor a menor, o viceversa, según se mire. Como título, *El árbol y las vacas*, de PEP VIDAL. Debido al tamaño de las esferas la instalación se aprecia como una experiencia inconmensurable, un juego sin normas aparentes que se sale de nuestra escala de medición cotidiana. La neutralidad de su simple forma (la esfera) y color (blanco) junto al intrigante título indican un proceso de abstracción por parte del artista, una búsqueda de herramientas para el conocimiento y medida de la realidad siguiendo otras lógicas no alcanzables con el lenguaje.

¿Cuántas vacas son necesarias para alcanzar el volumen de un árbol cualquiera? A partir de esta pregunta el artista comenzó un proceso de exploración tomando como referencia su experiencia propia y como base intelectual sus conocimientos sobre física y, en particular, la posibilidad de medida o control de un sistema, entendiendo «sistema» como un espacio o situación en la que puede pasar algo: una conversación entre dos junto a una planta o la interacción espacial entre varios ciclistas observada a través de una ventana.

Buscando sistemas de medida e interacciones en las que haya una relación de causalidad entre

distintos elementos, en un contexto *ex situ*, es decir fuera de un espacio estanco o controlado, Vidal registró diariamente y durante un mes las interacciones entre elementos (humanos y no humanos; organismos y ambiente) que podía observar desde una ventana en el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, donde se encontraba en residencia; adquirió una floristería —desde las plantas en macetas hasta los ramos preparados— y la instaló en su estudio para observar las interacciones entre las plantas y el ambiente, y medir los cambios en los mismos; y recolectó todas las olivas de un olivo para finalmente obtener exactamente 752 ml de aceite del mismo.

Nuestra experiencia del mundo esta limitada por nuestra biología y por el lenguaje, o capacidad de articular lo percibido. Especialmente, al interactuar con información micro o macro parece que sólo desde la ciencia y el lenguaje científico nos podamos aproximar a ciertos elementos. Como explica el matemático francés Cauchy, sólo a partir de fórmulas establecidas que conectan numerosas observaciones se pueden articular reglas más generales y aplicables a fenómenos diversos. El problema es que estas formulas matemáticas, como gran parte del lenguaje científico, se sienten deshumanizadas, inalcanzables, desde nuestra experiencia vivida.

Las esferas de *El árbol y las vacas*, proponen —tras numerosas observaciones cotidianas por parte del artista— en sus propias palabras «una llave del conocimiento, un set de cucharas calibradas de cocina, pero para volúmenes grandes, y muy grandes». Así, humanizan lo inconmensurable, ofreciendo una herramienta neutra para aproximarnos al mundo que nos rodea. Junto a la instalación, un dibujo en tinta sobre papel bajo el título *Domingo en el parque a las 10h10* muestra las esferas interactuando con humanos. Como en una escena de ciencia ficción las esferas, gigantes,

se han convertido en parte del paisaje ordinario, normalizando y dando forma a nuestra interacción con lo indeterminable.

«Un tipo de obras que hemos denominado <veladas>, pues en ellas una parte fundamental queda irremisiblemente oculta al ojo y solo puede ser des-velada a través de la especulación hablada o escrita»

La cara oculta de la Luna, Galder Reguera, 2008¹⁰

Toda obra de arte posee dimensiones ocultas a la mirada del espectador. Este ocultamiento puede ser resultante de un gesto consciente por parte del artista, inherente a la naturaleza de la pieza. Denominadas por el autor Galder Reguera como obras «veladas», estas obras mantienen aun así cierta condición de apertura, de manera que el artista puede desenterrar estas capas no visibles a través del texto y la palabra —un título o una cartela. Sin embargo, el enterramiento de información en la obra de arte también se puede dar por procesos de restauración independientes de la intención inicial del artista: partes tapadas o corregidas a lo largo de la historia, tanto por el autor o por restauradores, que son en apariencia irreversiblemente ocultas.

Los procesos de restauración son capaces de desenterrar estos vacíos de información, ya sea a partir de eliminar o añadir material —siguiendo un metódico proceso en principio de apariencia científica pero generalmente marcado por una cadena de decisiones subjetivas por parte del propio conservador— o mediante la articulación de los motivos culturales, morales o ambientales que llevaron ciertos añadidos u ocultamientos. Para el proyecto *Reversibilidad y Utopía*, IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA, realizó una residencia artística en el Instituto del Patrimonio Cultural de España

registrando el proceso de restauración del *Ecce Homo* de José de Ribera.

Operando en el territorio de lo micro, los conservadores —armados con microscopios, bisturís y productos químicos— eliminan todo lo que «no es Ribera» del lienzo, afectando a la unidad de la obra, entendida tradicionalmente como algo inalterable. A través de obras de vídeo, fotografía e instalación, la artista ha generado una serie de piezas que dan una forma visual a la captura, catalogación y borrado de información y como consecuencia articulando —en las palabras de la artista— «la in-completitud de las obras de arte». Esto es, desde la necesidad del espectador para completar la obra o los aspectos «velados» intencionadamente por el artista, hasta las lagunas pictóricas y los procesos de transformación sufridos por la obra durante su conservación, los cuales afectan su integridad, que se antoja como una utopía.

Pigmentos de carbón vegetal, tierra ocre, calcita, blanco de zinc, albayalde, son algunos de los residuos orgánicos raspados del *Ecce Homo*. En el vídeo en loop *Descomposición del aura: Ribera* de seis pantallas se muestran las manos del conservador enfundadas en guantes de látex azules y ocupadas en tal agresivo proceso. Los residuos —añadidos capa a capa durante reintegraciones pictóricas históricas— van desde el gris parduzco hasta el color tierra o tonos azulados y se presentan dentro de urnas en la sala expositiva, recordándonos que previamente estos materiales añadidos se contemplaron por el espectador como parte «original» del Ribera.

El término «mise en abyme» sugiere la introducción de la copia de una imagen en esta misma, causando una secuencia de imágenes infinitas. Bajo este título Álvarez-Laviada presenta doce fotografías digitales resultantes del análisis químico

de elementos (esta vez originales) del *Ecce Homo*. Capturadas con cámaras conectadas al microscopio, estas imágenes abstractas de colores vibrantes y reminiscentes al mundo mineral, evocan una representación atomizada de la obra en la que la composición del original esta formada por miles de obras nuevas. En la serie fotográfica *Sala Capitular*, una colección de caballetes de madera sostienen cuadros vueltos del revés, por lo que solo podemos ver su reverso. Si pudiéramos girar el caballete, las pinturas estarían veladas por el papel de seda blanco utilizado para su «consolidación» mientras esperan a ser manipuladas, a ser revertidas a un original imposible.

IV. LA CIUDAD REESCRITA

«El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua»
Michel de Certeau, 1984 ¹¹

Si el acto del habla juega con diversos elementos del lenguaje para crear nuevos significados, el acto de caminar en la ciudad puede tejer distintas situaciones que jueguen con el significado «correcto» de la ciudad e interrumpir el orden establecido por los planes urbanísticos. La totalidad de la ciudad se refleja en estos proyectos urbanísticos que la cosifican a través de espacios funcionales, favoreciendo el sistema económico, pero que invalidan tradiciones locales y las prácticas de la ciudadanía. Cada vez más, las ciudades están modeladas por una suerte de bloqueos, direccionamiento o imposiciones —verjas, muros, tráfico, desniveles, cuerpos de seguridad, cámaras— que generan circuitos cerrados y regulados, controlando cuerpos, acciones y como consecuencia nuestros deseos e imaginación.

Según Certeau existen ciertas prácticas urbanas que pueden actuar como una forma de resistencia a esta lógica dominante, especialmente el acto de caminar. Entre estas estrategias urbanas que transforman el paisaje urbano se encuentran las «líneas del deseo», senderos nacidos de los impulsos de las personas que surgen cuando, al desviarnos de la ruta marcada, el suelo se erosiona debido a nuestras huellas: una desviación escrita en la tierra, una improvisación que transforma el paisaje urbano y los circuitos establecidos.

Una puerta metálica o «persiana» de cinco por dos metros y unos cien kilos de peso levita ligeramente sobre el suelo del espacio expositivo generando una

tensión entre pesadez y ligereza, bloqueo y circulación. Este proyecto de sitio específico de RAFA MUNÁRRIZ, *Bloqueo relativo*, toma como punto de partida los bloqueos urbanos experimentados por el artista en la ciudad de São Paulo. En particular, este tipo de diseño de puerta metálica o persiana denominada «tijolinho» (ladrillito) corresponde a un modelo popular en los años cuarenta en las áreas comerciales de los edificios modernistas. El diseño de «ladrillo» significa que lo que equivaldría a las partes interiores del mismo son un vacío que permite ver, aunque no alcanzar, lo que se encuentra al otro lado.

La puerta, fijada con un cable de acero sobre una polea giratoria en el techo, está sostenida desde un punto central de carga que genera un balanceo en su peso, manteniéndola aparentemente firme. Si nos bloquea el acceso, la rodeamos. Si la tocamos, se balancea. Si la descolgáramos, se enrollaría como una persiana. Su apariencia imponente es en realidad volátil y está condicionada por los deseos del espectador. Estas ambigüedades evocan la posibilidad de vivir la ciudad de una forma diferente, de la misma manera que los actos del habla pueden cambiar los significados del lenguaje establecidos, escribiendo así una nueva red de líneas del deseo.

«Cuando uno se adapta a un sonido de un inicio, ese es el tuyo hasta el final. No todos tenemos el mismo sonido. Hay uno que lo tiene más largo y otros más corto. Eso va en dependencia de la persona. Por ejemplo te enseñan a afilar y ahí mismo te enseñan como sonar la flauta. Ahí encuentras la melodía»
Conversación entre Felipe Dulzaides y el amolador Asdiel Ramos Mena

Las diferentes texturas que caracterizan las melodías de cada amolador, o afilador ambulante, no son discernibles para oídos no expertos. Sin embargo, entre ellos constituyen un lenguaje propio que, por una parte, les identifica individualmente y, por otra, responde a las particularidades de cada calle. Se trata de un lenguaje en extinción: en La Habana y a día de hoy solo quedan unos veintisiete amoladores en activo. Viven en Santa Catalina: un barrio improvisado, con casas manufacturadas por ellos mismos y sin ningún tipo de regulación urbana. Recorren la ciudad en bicicleta, las cuales tienen incorporada una piedra giratoria para afilar los cuchillos y tijeras. Así, se introducen en el paisaje sonoro de La Habana, entrelazando sus melodías poéticas con los sonidos accidentales del afilado y de la calle.

Para el proyecto *Deja tu tono después del mensaje*, FELIPE DULZAIDES se sumergió en esta pequeña comunidad, atraído por su musicalidad e interesado en comprender sus dinámicas y condiciones laborales. Influido desde su infancia por el mundo de la música improvisada y la poesía —su padre fue el reconocido músico de Jazz cubano Felipe Dulzaides y sus tíos los poetas Eliseo Diego y Fina García Marruz—, el teatro experimental y en particular el ‘teatro invisible’ de Augusto Boal, con su énfasis en el espacio público y lo social, definieron su interés por lo aleatorio e imprevisto que puede surgir en un momento o territorio como es la ciudad —entendida por él como un espacio con su propia composición y trama.

A través de una serie de intervenciones en el tejido de La Habana, Dulzaides ha generado un cuerpo de trabajo compuesto por foto documentación, vídeo y pintura, siempre tomando como punto de partida las experiencias de los amoladores. La serie de acuarelas presentada genera un lenguaje gráfico a partir de los instrumentos de los amoladores: la *quena* o flauta de pan. El vídeo *Lírica de calle* orquesta un diálogo musical entre las diferentes gamas melódicas de los amoladores y músicos profesionales de Jazz de La Habana, interrumpidas por sonidos accidentales urbanos. Amolador y músico coinciden en un momento determinado en una calle cualquiera, para después cada cual seguir su camino, generando una tensión entre lo planeado y lo accidental. Sus melodías responden al espacio público y penetran, gentil o abruptamente, en las casas y en los cuerpos, hilando afectos entre estos y el paisaje urbano.

NOTAS

¹ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge, Nueva York, 2001. Publicado por primera vez en *Annalen de Naturphilosophie*, 1921.

² D. Mignolo, Walter: *Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*, CIDOB, Barcelona, 2015, p. 95.

³ Connor, Steven: *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, OUP Oxford, 2000.

⁴ Nelson, Maggie: *The Argonauts*, Melville House UK & Blackstock Mews, Londres, 2016.

⁵ Derrida, Jacques: *Of Hospitality*, Stanford University Press, California, 2000.

⁶ Caillois, Roger L. *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, Duke University Press, Durham y Londres, 2003, p. 99. Publicado por primera vez por *Minatoure*, 1935. Fragmento traducido por la autora.

⁷ von Kleist, Heinrich: *Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas*. En: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36755/38711>

⁸ *Documentos internos de Radio Totopo* en Sánchez Miguel, Griselda: *Aire, no te vendas: La lucha por el territorio desde las ondas*, Iwgia, México, 2017, p. 72.

⁹ Acker, Kathy: *Against ordinary language: the language of the Body*, (1993), *Bodies of Work*, Londres y Nueva York: Serpent's Tail, 1997. Fragmento traducido por la autora.

¹⁰ Reguera, Galder: *La cara oculta de la Luna*, Cendeac (Infraleves), Murcia, 2008, p. 14.

¹¹ De Certeau, Michel: *La invención de lo cotidiano: 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. 109. Publicado por primera vez en París en 1980.