

¿a dónde se dirige la torsión?

I.

En una exposición con un ambiente no muy distinto al de una cueva, un caracol mordisquea una obra de arte en plena noche. No se trata del comienzo de una alegoría, sino de un hecho: el carbonato de calcio, el relleno que se agrega al papel para proporcionarle brillo y volumen, atrae al caracol. El mineral del papel da lugar al caparazón del molusco, y la obra de arte se convierte en comisura cuyos signos serán meros fragmentos extraíbles de partes mayores.

Al otro lado de la sala hexagonal, tras un antiguo levantamiento de piedras, una superficie rosa brilla con una luz tenue. Se trata de un sustituto de un reflejo que nos invita a lo subjuntivo, siendo tal vez *nosotros* los espectadores, el caracol, la arquitectura, las piedras...

Y así comenzamos, en un espacio hexagonal lleno de intercambio. Este lugar es al mismo tiempo una ermita, una galería y el lugar donde estalló la tierra hace 40 millones de años. El edificio se encuentra en la confluencia de dos ríos, una «unión mágica» donde los significantes pueden tanto flotar como sumergirse. Las tres piedras que yacen en el corazón de la habitación de seis lados forman un triángulo asombroso, convirtiéndose en una capilla dentro de una capilla, o, más bien, la capilla originaria. Y dentro de este doble refugio (que fue construido tanto por los *basajaunak*¹ como por la agitación geológica), una estatua de San Miguel empuña una espada y luce lo que hoy llamaríamos una falda.

Tras la espalda de San Miguel, apoyada contra las piedras, una pantalla táctil nos muestra imágenes de varios hombres. No podemos alcanzarlas, por lo que rastreamos sus partes juveniles: un pie –o algo que nos sugiere un pie–, un pezón, una sonrisa. Las imágenes, relacionadas con las sombras, son

deseos entre nosotros y la luz. Sin embargo, en el instante que comenzamos a captarlas, nuestro campo de visión se desvanece.

II.

Cuentan los ingenieros que el hexágono es la forma preferida de la naturaleza. Su reputación de integridad estructural es capaz de encajar a la perfección en una superficie, sin dejar ningún intervalo. Son hexagonales los panales desde donde extraemos la miel, así como los copos de nieve, los nidos de las avispas, las baldosas de la mayoría de los baños franceses, los ojos de una libélula, las burbujas de la superficie marina, las galerías infinitas de la Biblioteca de Babel o la geometría básica de las mezquitas iraníes. Se dice que, dentro del hexágono y de la perfección de su número seis, se reconcilian la unidad, la dualidad y la trinidad. El hexágono también evoca las «seis virtudes, que serían la generosidad, la autodisciplina, la paciencia, la determinación, la perspicacia y la compasión»².

Pero de todas sus ventajas prácticas, místicas y éticas, lo que tal vez esté más en juego en nuestra capilla o galería hexagonal es la capacidad de torsión de sus formas.

El hexágono es la forma preferida por los ingenieros mecánicos, debido a su capacidad de hacer girar un tornillo, ya que las tuercas hexagonales se sujetan mejor con la llave. (O viceversa, quizás sea la tuerca hexagonal la que mejor sujeta la herramienta.) El hexágono es un punto ideal en el mundo de los cierres poligonales. Aquellos que presentan más de seis lados tienen esquinas que se redondean y deslizan fácilmente. Las formas poligonales con menos de seis lados, por su parte, requieren más tiempo para girar y tienen muy pocos ángulos de sujeción.

III.

Aproximación. Agarre. Torsión.

Veámoslo ahora a través de una alegoría.

Imaginemos a tres bailarines en una estancia.

El primero de ellos realiza tan solo movimientos del pasado. Su cuerpo corre tras el rastro de recuerdos personales y culturales, ritmos antiguos, secuencias y gestos, de manera que traza una historia que, por su naturaleza, vacila, falsifica, excluye, reorganiza, recompone y distorsiona.

El segundo bailarín se mueve únicamente desde el presente, o, más bien, intenta imitar el presente en el ahora. Sus movimientos fragmentan las superposiciones: en el preciso instante en que comienza un gesto, el siguiente inicia en su lugar nuevamente.

El tercer bailarín de la habitación, como el lector o la lectora ha debido de adivinar, tan solo rescata movimientos del futuro. Sus gestos son proyecciones en el espacio. En este baile, podemos reconocer movimientos que aún no podemos ver o comprender del todo. Sin embargo, se trata de planos de movimientos que podemos percibir. Esta tercera danza es, por lo tanto, una transmisión desde el cuerpo del bailarín al nuestro. Son los temblores de un presagio.

Aquí, en nuestra estancia hexagonal, los tres bailarines representan en un tiempo triple. Quizás podamos llamarlo vals. Los bailarines giran, recurriendo a la arquitectura y a ellos mismos:

Para los bailarines solistas, la torsión se aplica en suelo a través de sus pies, cada uno empujando hacia un lado. En la danza de pareja, el suelo y los pies continuarían con este menester, pero, en el caso de la torsión, sería aplicada entre ellos... Parece que los bailarines desafían a la gravedad, no luchando contra ella, sino dominando sus reglas y utilizando su conocimiento para aplicar con precisión las leyes del poder de giro, el peso, la velocidad, la distancia y la forma³.

Evidentemente, los artistas son los bailarines, y el suelo son las paredes, las mesas, las repisas, los aleros, las piedras, así como nuestra percepción. En este espacio de la galería, quizás «los seis lados del hexágono son (también) las direcciones; es decir, adelante, atrás, derecha, izquierda, arriba, abajo»⁴.

IV.

Volvamos a los hechos. A nuestros hechos actuales. El tracto digestivo del caracol que visitó la exposición está lleno de pulpa. Se mueve con la misma lentitud de siempre, tal vez sin darse cuenta de la diferencia entre lo que tiene dentro de su cuerpo y lo que está fuera. Sobre él, la luz entra por una ventana. A la luz proveniente del exterior, debemos añadir la que se proyecta en la pared, como si se introdujera desde el exterior. En esta superposición de luz y proyección, podemos apreciar las hojas y sus sombras en movimiento. Es como si estuviéramos mirando por la ventana, y lo que está fuera se reflejara sobre nosotros. Puede que la proyección sustituya lo que veríamos si el muro no existiera, y, sin embargo, también podría ser una transposición de lo que el muro percibe desde su punto de vista. En cualquier caso, estamos visualizando el teatro desde una perspectiva que no está a nuestro alcance.

A lo largo de la habitación hexagonal, detrás de ese antiguo levantamiento de piedras (y oculta de la luz de la ventana), una mesa se encuentra bajo la mirada de la estatua de María Magdalena. Sobre esta mesa, cuatro pinturas están distribuidas como cartas del tarot. María Magdalena las observa, sosteniendo en su mano lo que hoy llamaríamos una taza. ¿Qué lectura podríamos realizar de esta peculiar mesa/altar? O, mejor aún, ¿qué futuro ve la santa que nosotros no podemos? Percibimos el rojo, el verde, el marrón, el negro, el azul, el amarillo... Todos ellos de tonos mixtos pero determinados. Podemos ver madrigueras o algo que se asemeja, desde plantas, picos y bucles hasta mundos inferiores o mundos interiores, pasando por formas extraterrestres. Pero justo cuando comenzamos a descifrar estas pinturas, tenemos la extraña sensación de que algo se esconde de nuestra vista...

V.

Recordemos que la historia de María Magdalena no fue escrita en tiempo real. Su historia, como la de muchos otros, fue redactada a través de la memoria de relatos de testigos presenciales, memorias que difuminaron y combinaron los hechos estratégicamente, identificándolos, borrándolos o alterándolos

de manera selectiva. Esta patrona de la vida contemplativa se encuentra así en casa en el espacio subjuntivo de la galería. Los espectadores de la exposición son como extraños peregrinos, suplicantes de sabiduría de sus explicaciones siempre cambiantes.

Tras la espalda de María Magdalena, siguiendo una pared adyacente, podemos ver una serie de imágenes cotidianas, cuyos detalles están prácticamente borrados. Se trata de una colección de gestos poco recordados, junto con sus correspondientes afectos. Está en nuestras manos decidir sin llenamos los vacíos y cómo lo hagamos. Es decir, las imágenes nos piden que proyectemos nuestros significados y sentimientos en ellas, o bien podemos decidir seguir vagando en sus nebulosos campos grises.

VI.

Algunos perciben la alegoría como un llamamiento a la participación. Otros dicen que la alegoría no es más que el proceso interpretativo en sí. En ambos sentidos, se puede entender la alegoría como un método de modernización, «lo que hizo, hace o mantiene algo como moderno, el pasado que puede soportar tal carga de reinterpretación constante»⁵.

Antes de llegar a la exposición, los visitantes humanos que se acercaban desde el suroeste seguían las señales de los peregrinos hacia la ermita. A continuación, transcurrían por un puente del que colgaban banderas de oración anunciando el título del espectáculo, de manera que los visitantes eran informados, o al menos advertidos, de que estaban accediendo a un espacio donde todo podría convertirse en cualquier otra cosa.

El caracol de la galería se apropió de la materia, la recompuso e hizo de ella su caparazón personal. Su tracto digestivo giró alrededor de 180 grados a lo largo de su cuerpo, consiguiendo que excretara todo desperdicio sobre sí mismo⁶. Por su parte, la sala hexagonal aprovechó sus ángulos para girar y jugar con las tensiones internas del espacio, y los artistas utilizaron esta torsión para abrir nuevos caminos

al movimiento y a la exploración. Los observadores, expectantes, agregaron perspectivas superpuestas, artificios personales, interrupciones, reflexiones y posibilidades de interpretación ilimitadas. La capilla de piedra dentro de la capilla se mantuvo firme, recordándonos que tan solo podemos construir sobre aquello que nos precede.

Cuando los visitantes abandonaban la galería, un hombre pronunciaba un extraño mantra desde su bicicleta: «¡No hay nadie, no hay nada!»⁷. Quizá sea una advertencia para recordarnos que, «si no nos entrometemos en la alegoría, la alegoría no se meterá con nosotros»⁸.

1[□] Señores del bosque. Véase: Jose Migel Barandiaran, *Mitología vasca* (Madrid: Minotauro, 1960) pp. 75-76.

2[□] Monir Shahroudy Farmanfarman, en una entrevista con Hans Ulrich Obrist. Véase: Hans Ulrich Obrist, *Lives of the Artists, Lives of the Architects* (Nueva York: Penguin Design, 2015) Penguin Books Ltd. Kindle Edition, 279.

3[□] Emanuel A. Schegloff, "Body Torque," *Social Research*, Vol. 65, N.º 3, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1998), pp. 535-596.

4[□] Monir Shahroudy Farmanfarman, en una entrevista con Hans Ulrich Obrist. Véase: Hans Ulrich Obrist, *Lives of the Artists, Lives of the Architects* (Nueva York: Penguin Design, 2015) Penguin Books Ltd. Kindle Edition, 279.

5[□] Morton W. Bloomfield, "Allegory as Interpretation," *New Literary History*, Vol. 3, N.º 2 (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972), 302.

6[□] Robert D. Barnes, *Invertebrate Zoology* (Philadelphia, PA: Holt-Saunders International, 1982) pp. 348-364.

7[□] There is nobody, there is nothing.

8[□] Morton W. Bloomfield quoting William Hazlitt. *ibid*, 310.

harriak: exposición «allegoria total»