

Yo hablo mi cuerpo

Por Laura Hakel

*Si te acuerdas de mí
No me menciones
Porque vas a sentir
Amor del bueno.
Chavela Vargas*

I.

Cuando Mercedes Azpilicueta se mudó a Holanda, en el año 2011, algo cambió en su producción. Como si la distancia transoceánica de la Argentina hubiera afinado su oído y dado una nueva urgencia al habla, abandonó la poca materialidad que quedaba en su obra (en Buenos Aires ya había estado anteponiendo la escritura y las sesiones de lectura de poesía a la pintura y el trabajo de taller) y fijó su interés en el lenguaje: principalmente en la oralidad, las faltas de ortografía, los errores de traducción, las palabras inventadas y todo lo “sucio” de la comunicación. Esa parte blanda, sonora, viva y usada de lo que decimos, que escapa a la normatividad de cómo “debemos decirlo” y que refleja maneras personales y locales de expresarse.

‘You know? It’s all about affection’, le escribió a su hermana en la carta *Dear sister* (2011), una de las primeras obras que Azpilicueta realizó al llegar a Rotterdam y que se presenta en el Museo de Arte Moderno, dentro del conjunto de obras que componen su primera exposición panorámica, como una instalación de video donde las palabras aparecen, como en un karaoke mudo, para que el espectador reproduzca la voz en su mente. Con complicidad y nostalgia, la artista relata a su hermana situaciones banales de su nueva vida cotidiana —la disposición de su cuarto, la vista de su ventana, la sensación profunda de soledad, pero también la de estar siendo observada—, mezcladas con reflexiones y recuerdos de ambas en Buenos Aires (“Remember when we went to the delta?”). Es un relato íntimo que explora la subjetividad del “yo” como lugar de enunciación y la distancia inherente al género epistolar. En la carta, la voz íntima funde la memoria personal y la compartida, y construye un espacio de conexión entre las dos ciudades y las dos hermanas. El texto también es una forma de habitar otra lengua. Paradójicamente escrito en inglés, en él la artista valora los errores de ortografía como si fuesen la puerta a una nueva acepción de las palabras, menos correcta pero más subjetiva y significativa.

La afectividad que es capaz de transmitir la palabra también es una clave en *Volver a casa expandiendo la voz* (2012). Se trata de una de las primeras piezas performáticas realizadas

por la artista, en la que recita un guión creado a partir de los mensajes de texto acumulados en su celular a lo largo de un año, combinados con poemas: “te quiero Chau/ ¿cómo estás pum?/ ¿recuperada?/ si están por la zona/ estoy en el cafecito de pasteur y corrientes/ besos cuchufu/ pum me llamó gato/ diluvia y no vuelve”. El discurso se compone de momentos de encuentro y desencuentro con el otro que nos llevan desde la sensación de una enorme cercanía hasta la imposibilidad de comunicarse: ese momento en que el lenguaje gira en falso, convertido en una máquina casi automática y frustrante de saludos y monólogos.

En sus siguientes obras, Azpilicueta comenzó a pedir prestadas voces ajenas. Para construir los guiones de las performances *La calculadora bien templada* (2013), *Carne* (2013) y *Pow!* (2014) se apropió, entre otras, de las frases de una madre obsesiva, una profesora de yoga autoritaria, un rematador de obras de arte y un profesor en un examen de idioma.

Pascal Quignard dice que, a diferencia de lo que ocurre con la vista y los párpados, en los oídos no hay nada que limite la información del exterior.¹ Lo que oímos, voluntaria o involuntariamente, nos une a los demás y al lugar en el que estamos. En la videoinstalación *Bailarina Geométrica No Cree En El Amor, Encuentra Aspiración y Éxtasis en Espirales* (2015), la artista transformó su voz en un colectivo social y en un territorio. Reconstruyó con su voz el paisaje sonoro de Rotterdam, poniendo en carne propia lo que se escucha en los mercados, en el puerto y en la calle. Sentada, de piernas cruzadas en posición de flor de loto, como si fuese una pitonisa o una médium en trance, reproduce las ofertas de los vendedores ambulantes al grito de “een eurroooo, een euroo”, los cantos de los estadios deportivos y toda la trama sonora socio-económica, popular y precaria de la ciudad, que circula a través de ella en un idioma que no necesariamente entiende. El título de la obra evoca la figura de la poetisa italiana Valentine de Saint-Point, autora del *Manifiesto de la mujer futurista*. A partir de ella, la artista imagina la conversión en energía femenina de la decadencia y la virilidad de esta ciudad reconstruida luego de la guerra; al igual que la poesía convierte las palabras y su sonoridad en una nueva energía. El poeta entrerriano Juan L. Ortiz afirmaba que en el paisaje veía “todas las dimensiones de lo que trasciende”, la vida secreta que lo abisma.² Mercedes Azpilicueta transmuta la cotidianeidad urbana en algo sustancial, una trascendencia encarnada en un coro pronunciado por una sola voz.

¹ Pascal Quignard, *El odio a la música*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2012, p. 67.

² AA. VV., *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, p. 21.

De este conjunto de obras se desprende su interés por la afectividad que vehiculiza el lenguaje, pero también por el control y la violencia ejercidos a través de él. Utilizando su oído como un gran radar, la artista investigó lo que se trasmite en lo que decimos y escuchamos, y que transporta, como una cadena invisible de ADN, nuestra identidad. Todo lo que oyó lo exorcizó en sus performances. Se valió de la elasticidad de la palabra utilizando en sus guiones recursos poéticos de Marguerite Duras, Clarice Lispector, Susana Thénon y Alejandra Pizarnik —de quien toma su nombre este ensayo: *Yo hablo mi cuerpo*—, y de la capacidad del tono y el timbre de la voz para desbordar el sentido del lenguaje.

II.

A la voz como canal de encuentro entre el adentro y el afuera, le siguió la pregunta sobre el lugar del cuerpo en este circuito recalentado de comunicación. En el 2015, si alguien entraba en su taller de la Rijksakademie en Ámsterdam podía encontrarla imitando, hasta la deformación facial, el estudio de expresiones y emociones de Charles Le Brun con el libro abierto,³ pronunciando palabras como mantras y sonidos guturales. *Un mundo raro* es el resultado de esta experimentación, que unió la mirada holística de cuerpo y alma de Spinoza, referente de performances históricas de artistas como Bruce Nauman, Lygia Pape y Lygia Clark, y el despecho emocional de un bolero de la mexicana Chavela Vargas. Enfundada en una armadura Adidas, Azpilicueta se retuerce, gesticula, habla sola, canta y explora todas las formas sonoras físicamente posibles de su voz. Investiga la caja de resonancia que es el cuerpo y busca expandirla con respiraciones exigentes del yoga y ejercicios físicos, para que pueda albergar más; como una carpa que se infla en un festival para que entre una multitud. En la antigua Grecia, el atletismo era un culto al cuerpo y, a través de él, a la belleza y a la verdad. En *Un Mundo Raro*, Azpilicueta es una atleta que en el acto de expandir su cuerpo imagina que podríamos ser más flexibles para escuchar quiénes somos y cómo somos con los otros.

En *El género en disputa*,⁴ Judith Butler propone pensar el habla como un acto performático, donde se unen el cuerpo y el lenguaje, y donde operan convenciones y normativas que determinan nuestro modo de ser y nuestro comportamiento. Desde esta óptica, la performance en la obra de la artista es un motor en vivo de investigación: una herramienta

³ Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, Yale University Press; First edition, 1994

⁴ Judith Butler, *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós, 2018.

de deconstrucción de estructuras significantes y comportamientos corporales heredados a través del lenguaje.

En este sentido, *Molecular Love* (2016) es un proyecto guiado por el interés de incluir en la práctica artística otro tipo de conocimiento a través de la performance, algo que Marie Bardet llama *pensar con mover*,⁵ un conocimiento no necesariamente racional, sino cercano a lo instintivo. *Molecular Love* es el resultado de un trabajo experimental en el que Azpilicueta convocó a coreógrafas y bailarinas de distintas disciplinas de danza y teatro para interpretar un guión de acciones, ideas, frases y movimientos propuestos por la artista, pero que mutaban al absorber el trabajo del grupo. La obra, constituida como un organismo vivo, se compone de una performance —que en su primera presentación duró ocho horas— una serie de dibujos, el video *Untitled (Molecular Love)* (2016) y mnemónicas visuales, apuntes escritos en un código personal que combina palabras y dibujos utilizados para memorizar y ensayar sus performances. El foco de la obra está puesto en pensar el deseo femenino como el centro del acto creativo y artístico. Propone un ritmo de trabajo desacelerado y no conclusivo, con resultados no necesariamente visuales ni objetuales. Es un ensayo sobre la información que se encuentra en el cuerpo y sobre la posibilidad de discutir el dominio de la materialidad y de la mirada por sobre el resto de los sentidos, tanto en el arte como en la vida (en su *Manifiesto de la mujer futurista*, Valentine de Saint-Point decía: “Mujeres, durante demasiado tiempo pervertidas por la moral y los prejuicios, volved a vuestro sublime instinto”).⁶ En la performance, dos cuerpos femeninos se corresponden en un diálogo no verbal. Es una relación en la que hay algo de hermandad y de aprendizaje por medio de la reversión de movimientos y, sobre todo, del reconocimiento del cuerpo propio a través del otro. La palabra aparece como un juego de cantitos, a veces algo inocentes o ingenuos (“Beeso, beso besito, besooo, besito...” o “Renata trabaja todala, todala semana Renata”), que componen momentos corales a lo largo de la obra.

Pero, a diferencia de un coro formal, donde la composición y la normativa a seguir son necesarias para conformar esa sola “voz” que no debe evadirse, en las obras de Mercedes Azpilicueta lo polifónico y lo corporal responden más a la idea de *intoxicación*. Así se expresa en su diario de viaje a París: “i feel intoxicated. we feel intoxicated. our bodies feel

⁵ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Cactus, 2012.

⁶ Valentine de Saint-Point, *Manifiesto de la mujer futurista*, 1912.

intoxicated”,⁷ para describir la reacción en cadena de escalofríos que siente al escuchar a un cantante callejero en un subte parisino; y también: “i also feel touched. suddenly we all feel touched. we understand we might have very little in common. still, at least we are feeling something together. for sure this music is making sensible something that is real in all our bodies”.⁸ El texto forma parte de la obra *Bestiario de Lengüitas*, un proyecto iniciado en 2017 en la residencia Villa Vassillief, en París, que reflexiona, entre otras cosas, sobre la intoxicación como algo tan positivo como inevitable. La obra, de carácter procesual y concebida como una investigación en el largo plazo, está compuesta de distintas partes, entre ellas un manual de ejercicios de supervivencia con *Armaduras suaves*, realizadas en materiales orgánicos, porosos y reciclados que cuidan a la multitud de cuerpos blandos y migrantes que somos.

La polifonía de voces también comenzó a transformarse en una polifonía de referencias. Con los años se conformó una corriente subterránea de obras, artistas y escritores, contemporáneos e históricos, que atraviesan sus proyectos y que confluyen en una manera de realizar investigaciones artísticas transversal y a contrapelo de las convenciones. “Investigaciones deshonestas”, como las llama. En *Bestiario de lengüitas* (2017-18), más que filiaciones conceptuales o vínculos históricos, Azpilicueta imagina afinidades afectivas entre Lea Lublin, la artista argentina feminista radicada en París en los años sesenta, la poesía “neobarrosa porteña” de Néstor Perlongher, el reguetón chileno de Tomasa del Real y el tapiz medieval *La dama y el unicornio*, un conjunto enigmático de seis piezas dedicadas a los sentidos donde, en la última, la dama sostiene un cofre bajo la leyenda *A mon seul désir*, que para Azpilicueta permite pensar en el deseo femenino, algo ausente y negado históricamente, como un tesoro. La “investigación deshonestas” de la artista es un modo de hacer que revuelve la historia del arte canónica y patriarcal, planteando vínculos no ortodoxos y transhistóricos que reescriben el pasado y nuestro presente.

Su último proyecto, *Cuerpos pájaros* (2018), producido especialmente para esta exposición, plantea la pregunta sobre dónde comienza y dónde termina el cuerpo, este cuerpo intoxicado que imagina como colectivo. Un cuerpo formado por muchas partes, diverso y desmitificado; más guarro y afectado que ideal y convencionalmente atractivo o

⁷ “me siento intoxicada, nos sentimos intoxicadxs, nuestros cuerpos se sienten intoxicados”. Mercedes Azpilicueta, *about hell, smells & shame*, París, 2017-18.

⁸ “también me conmueve. de repente, todxs estamos conmovidxs. entendemos que tal vez tengamos muy poco en común. aunque aun así, al menos estamos sintiendo algo juntxs. esta música seguro está haciendo sensible algo que es real en todos nuestros cuerpos”. Idem.

domesticado, sujeto a normas de belleza tradicionales y represivas. La obra es una instalación de video con un guion que se compone de tres voces o discursos (uno personal, uno histórico y uno teórico) que entretejen reflexiones sobre la escritura y la descripción como un acto emancipador, sobre las deformaciones de la figura humana en el arte manierista, y relatan las impresiones de una espectadora frente a la gestualidad de la obra barroca *Judith decapitando a Holofernes*, de Artemisa Gentileschi. Estas narrativas, combinadas con un sonido de bajos profundos que atraviesan al espectador, se superponen sobre una colección de planos cortos de imágenes recolectadas por la artista en largas recorridas por Buenos Aires durante el verano de 2018, que muestran detalles de rodillas, cuellos, torsos, pelos, labios y brazos. Son fragmentos que, en lugar de reducirse a abstracciones o mostrar el cuerpo como un objeto, presentan rasgos, gestos y poses personales imposibles de adaptar al corsé normativo de un “ideal” físico.

La escritura de guiones y la producción de mnemónicas visuales son actividades importantes en la obra de Azpilicueta. En sus primeros proyectos, las mnemónicas eran pequeños papeles que entraban en su mano y que podía transportar de un lado a otro. Con el tiempo, comenzó a realizar con ellos grandes telas bordadas y *patchworks* trabajados a mano, recuperando la factura manual y las tradicionales prácticas artísticas catalogadas como femeninas. Las mnemónicas forman parte de su proceso de trabajo y de pensamiento sobre la performance. Son objetos que llevan condensada la acción, que le otorgan materialidad a la memoria de la obra y que articulan y dividen el espacio de la sala guiando los movimientos del visitante.

Por otro lado, existe un interés radical por lo performático, vinculado a la posibilidad de pensar la obra como un sistema abierto y procesual, con investigaciones extensivas que se enriquecen en el largo plazo. Algunos de sus trabajos tienen la lógica de una enciclopedia abierta, como es el caso de *Yegua Yeta Yuta* (iniciada en 2015), donde un listado de más de cuatrocientos insultos a mujeres en lunfardo sigue creciendo con el correr del tiempo. Otros constituyen constelaciones que reúnen un guion textual, una mnemónica, el trabajo performático y, a veces, un video realizado en base al trabajo en vivo, como son los casos de *Geometric Dancer* o *Molecular Love*. Es difícil determinar cuándo empiezan, cuándo terminan y qué partes conforman las obras de Mercedes Azpilicueta. Esta apertura se debe a su interés por no orientar la producción artística hacia la búsqueda de un resultado cerrado, sino por reinstalar el valor del proceso de la investigación, desacelerarla, derivando de cada momento piezas, repensando la materialidad de la obra y sus componentes.

III.

Las obras de Mercedes Azplicueta tienen la potencia de una carta de amor encontrada en un placard, un mensaje de texto deseado en el medio de la noche, el recuerdo añorado de las palabras de un familiar. Tratan sobre emociones personales que todos reconocemos. Un llamado a distancia, un mail que llega justo a tiempo, un corazón que late como cuando corremos el colectivo que nos espera para subir. El *fade-out* del reguetón del flete que arranca en un semáforo, el “mamita”, la “curita”, la “ballenita” y todos los cantitos de venta callejera. Su obra investiga en el lenguaje, en el cuerpo y en lo que oímos; aquello que tomamos de afuera y que sedimenta en nosotros convirtiéndose en algo personal, pero que nos conecta entre todos. Su voz es la que escucha atenta lo que pasó a través de nosotros en la vida cotidiana y nos asegura: “creeme, sister, esas palabras tienen un efecto, aun hoy”.⁹

⁹ Extracto de *Dear sister* (2011)