

Instructions for authors, subscriptions, and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

**Animación por la Lectura del Lugar: *Los Afijos* (2017) de Juan López.**

Luis Bouille de Vicente <sup>1</sup>

1) Departamento de Didáctica de la Educación Física, Artística y Música.  
Universidad de Castilla-La Mancha.

Date of publication: June 3rd, 2023

Edition period: June 2023 - October 2023

---

**To cite this article:** Bouille, L (2023). Animación por la lectura del lugar: Los Afijos (2017) de Juan López. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 11(2), pp. 297-324. doi: 10.17583/brac.10151

**To link this article:** <https://doi.org/10.17583/brac.10151>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

# Animación por la Lectura del Lugar: *Los Afijos* (2017) de Juan López

Luis Bouille de Vicente

Departamento de Didáctica de la Educación Física, Artística y Música.  
Universidad de Castilla-La Mancha. España.

(Recibido: 21 marzo 2022; Aceptado: 12 julio 2022; Publicado: 2 junio 2023)

## Resumen

---

El artículo presenta un análisis de la intervención *site-specific* del artista Juan López, *Los Afijos* (2017), realizada en Matadero Madrid. La intervención constaba de un conjunto de piezas añadidas al espacio, que imitaban visualmente elementos estructurales del lugar, variándolas de posición con respecto a los elementos originales. Las piezas insertas combinadas con la arquitectura hacían aparecer grafemas de una frase secreta que los visitantes debían descifrar. Teniendo en cuenta el proceso cinemático necesario para experimentar la obra en su totalidad, el artículo se estructura en tres aspectos básicos del cine: un primer apartado para estudiar atributos visuales de la intervención, un segundo apartado para interpretar las cualidades sonoras y un tercer para sintetizar lo visual y lo sonoro mediante su animación por el movimiento del visitante en el espacio intervenido. En *Los Afijos* existen elementos de correspondencia con las intervenciones arquitectónicas de Gordon Matta-Clark, cuyas ideas artísticas aparecen relacionadas a lo largo del texto. En las conclusiones, se apunta hacia una experiencia alterada del tiempo en *Los Afijos* debido a la lectura del lugar intervenido: caminar por el espacio tratando de descifrar los grafemas ocultos sin conocer su orden era como caminar el tiempo (*timewalking*).

---

**Palabras clave:** Los Afijos; Juan López; lectura del lugar; animación del lugar; *timewalking*

# Animació per la Lectura del Lloc: *Los Afijos* (2017) de Juan López

Luis Bouille de Vicente

Departament de Didàctica de l'Educació Física, Artística i Música.  
Universitat de Castilla-La Mancha. Espanya.

(Rebut: 21 març 2022; Acceptat: 12 juliol 2022; Publicat: 2 juny 2023)

## Resum

---

L'article presenta una anàlisi de la intervenció *site-specific* de l'artista Juan López, *Los Afijos* (2017), realitzada a Matadero de Madrid. La intervenció constava d'un conjunt de peces afegides a l'espai, que imitaven visualment elements estructurals del lloc, variant-les de posició respecte als elements originals. Les peces inserides combinades amb l'arquitectura feien aparèixer grafemes d'una frase secreta que els visitants havien de desxifrar. Tenint en compte el procés cinemàtic necessari per a experimentar l'obra íntegrament, l'article s'estructura en tres aspectes bàsics del cinema: un primer apartat per a estudiar atributs visuals de la intervenció, un segon apartat per a interpretar les qualitats sonores i un tercer per a sintetitzar el visual i el sonor mitjançant la seva animació pel moviment del visitant en l'espai intervingut. En *Los Afijos* existeixen elements de correspondència amb les intervencions arquitectòniques de Gordon Matta-Clark, les idees artístiques de les quals apareixen relacionades al llarg del text. En les conclusions, s'apunta cap a una experiència alterada del temps en *Los Afijos* a causa de la lectura del lloc intervingut: caminar per l'espai tractant de desxifrar els grafemes ocults sense conèixer el seu ordre era com caminar el temps (*timewalking*).

---

**Paraules clau:** Los Afijos; Juan López; lectura del lloc; animació del lloc; *timewalking*

# Place-reading Encouragement: *Los Afijos* (2017) by Juan López

Luis Bouille de Vicente

Department of Physical Education, Arts Education and Music.  
University of Castilla-La Mancha. Spain

(Received: 21 March 2022; Accepted: 12 July 2022; Published: 2 June 2023)

## Abstract

---

The article presents an analysis of the site-specific intervention of the artist Juan López, *Los Afijos* (2017), carried out in Matadero Madrid. The intervention consisted of a set of pieces added to the space, which visually imitated structural elements of the place, varying their position with respect to the original elements. The insert pieces combined with the architecture made graphemes of a secret phrase appear that visitors had to decipher. Considering the necessary cinematic process to experience the work in its entirety, the article is structured in three basic aspects of cinema: a first section to study the visual attributes of the intervention, a second section to interpret the sound qualities and a third to synthesize the visual and the sound through its animation by the movement of the visitor in the intervened space. In *Los Afijos* there are elements of correspondence with the architectural interventions of Gordon Matta-Clark, whose artistic ideas appear related throughout the text. In the conclusions, it points to an altered experience of time in *Los Afijos* due to the reading of the intervened place: walking through space trying to decipher the hidden graphemes without knowing their order was like timewalking.

---

**Keywords:** Los Afijos; Juan López; place-reading; place-encouragement; timewalking

**E**ntre septiembre y enero (2017-2018), Matadero Madrid presentó la instalación *site-specific* del artista cántabro Juan López, *Los Afijos* (Imagen 1). Realizada dentro del programa Abierto x Obras (2007-2019), también participaron Jannis Kounellis o Roman Singer. La antigua cámara frigorífica del Matadero de Legazpi fue alterada insertando varias piezas a escala real, reproduciendo fragmentos de elementos estructurales: vigas y columnas de las arquerías que sustentan la cubierta. La localización, posición y distribución de las piezas fue realizada siguiendo un plan concreto: yuxtaposiciones y solapamientos visuales, producidos cambiando el punto de vista en el deambular por el espacio, debían construir letras de una frase oculta que el visitante podría descifrar durante el tiempo de visita. Las piezas instaladas funcionaban como afijos lingüísticos que, colocados antes, en medio o al final de la raíz de una palabra, modifican su significado; en el caso de la intervención, la cámara frigorífica es la palabra raíz, mientras que las piezas insertadas son los afijos que transforman la percepción habitual del lugar y su significado establecido. El objetivo de estos nuevos significados es subvertir lo arquitectónico como algo dado, pautado institucionalmente, ofreciendo la posibilidad de reorganizar los usos perceptivos y sociales previamente asignados a los espacios.

(...) según vas girando alrededor de la pieza y te vas introduciendo empiezan a aparecer todos esos afijos que van generando otro tipo de escritura, otro tipo de formas y de puntos de vista. (...) es el espectador el que construye el dibujo, la caligrafía. Es un juego de capas y de puntos de vista, así que es el ojo de cada visitante el que va construyendo. (López, 2017)

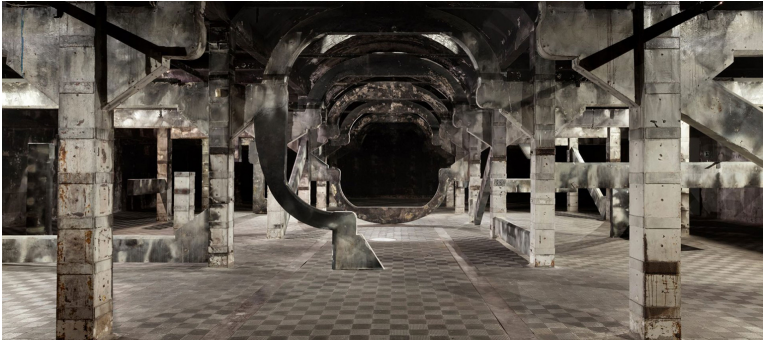


Imagen 1. López, J. (2017) *Los Afijos* [Instalación]. Matadero-Madrid, España. Fuente: <https://www.metalocus.es/en/news/los-afijos-juan-lopez-matadero-madrid>

La intervención de Juan López recuerda a una composición de poesía concreta, en que la distribución de grafemas por toda la superficie del papel, formando constelaciones, adquiere variadas interpretaciones fonéticas y semánticas dependiendo de las relaciones espaciales establecidas por los trayectos de la mirada (Sarmiento, 1990): una poesía concreta volumétrica caminable o, más bien, una “poesía-concreto”, por utilizar las piezas insertas como partes de la estructura arquitectónica de cemento o “concreto”. En este caso, el cuerpo del visitante materializa los movimientos que la mirada realiza leyendo un texto, específicamente una poesía concreta; por lo tanto, la componente dinámica de la experiencia de *Los Afijos* es fundamental, tanto en lo visual, como en lo auditivo y espacial. Por ello, la metodología empleada para analizar la intervención se estructura sobre esta experiencia dinámica-cinematográfica, de las percepciones visuales, sonoras y hápticas proporcionadas por el lugar: el concepto de “paracinema” (Collado Sánchez, 2008, 2012) facilita los recursos básicos de análisis, al tratar ciertas intervenciones artísticas como generadoras de cualidades propias del cine, pero fuera del medio cinematográfico convencional. Secuenciación, montaje, modulación del espacio-tiempo, etc., que son aspectos inherentes al cine, pueden producirse también en espacios artísticamente tratados. Así, el texto se articula bajo la lógica cinematográfica: aspectos visuales en apartado “Banda de Imagen: Espejismos Cristalizados”, aspectos sonoros en apartado “Banda de Sonido: Ecos Tartamudeantes”, y aspectos hápticos y de movimiento en apartado

“Proyector: Ecuación Audiovisual”. También se tienen en cuenta las cualidades propias de las instalaciones *site-specific* analizadas por varios autores (Coulter-Smith, 2009; Larrañaga, 2006; Maderuelo, 2011; Sánchez Argilés, 2009). Merece comentario aparte la relación entre los *building cuts* de Gordon Matta-Clark y *Los Afijos* de Juan López, sirviendo de correlato en el análisis.

### Espacio Reversible

Son *Los Afijos* una imagen en negativo, o en reverso, de varios cortes en edificios (*building cuts*) de Gordon Matta-Clark (1943-1978), especialmente *Day's End* (1975) (Imagen 2), consistente en varios cortes que seccionaban partes de techo, suelo, muros y fachadas de una nave portuaria abandonada en Nueva York. Los agujeros pasantes dejaban percibir el espacio exterior a la nave, fluyendo nuevas corrientes de luz y sonido al interior. La distribución de los cortes geométricos estaba influida por la trayectoria solar sobre el lugar (Matta-Clark, 2020): los cortes articulaban el espacio en función del movimiento estelar, en una suerte de heliotropismo. Tras la intervención artística, la nave se convirtió en un “templo de sol y agua” (Matta-Clark, 1992, p. 238).

La relación entre *Day's End* y *Los Afijos* se produce vinculándolas con varias ideas escultóricas de Carl Andre. Para Andre los objetos utilizados en sus instalaciones son elementos que cortan el flujo de continuidad espacial del lugar de ubicación (Holmes, 2015): los objetos son cortes. Así, los agujeros de Matta-Clark serían cortes “positivos”, o simplemente cortes, mientras que los insertos de Juan López serían “cortes negativos” o “agujeros en reverso”. Esta denominación cobra sentido asociada con la idea de Andre, expresada aforísticamente, “una cosa es un agujero en una cosa que no lo es” (Smithson, 1996, p. 95), existiendo una dialéctica entre lo lleno-vacío y el punto de vista, entre objetos ubicados en el espacio y espacio experimentado como objeto, entre figura-fondo. Tanto cortes como insertos están fusionados inseparablemente al lugar donde se encuentran. Ambas intervenciones presentan una cualidad clásica del lugar, tal como Andre entiende “clásico”: los objetos instalados rompen y se desprenden del espacio en el que se encuentran, funcionando combinatoriamente como “átomos” o partículas indivisibles constituyentes del lugar (Holmes, 2015, p. 278). En *Day's End* los fragmentos cortados desaparecen de la escena dejando agujeros al descubierto, mientras que en *Los Afijos* los objetos se “desprenden” y

permanecen, repitiendo formas por traslación, giro y reflexión, conformando proyecciones ópticas de letras en el espacio. En ambos casos, estos átomos o partículas elementales son indicios de la configuración del lugar, solo que invirtiendo los términos: en *Day's End* se produce un aumento de información por cuanto aporta nuevos datos sobre el entorno, frente a la disminución de información en *Los Afijos*, ocasionada por la repetición de datos perceptivos (ruido o redundancia informativa). Por último, Andre concibe la escultura como lugar, presentándola como repartición modular combinatoria de elementos en el espacio que, en conjunto, conforman una escultura distribuida; pero Matta-Clark parte del corte del espacio para experimentarlo objetualmente, el lugar como escultura. En los *building cuts* los edificios son el objeto ya hecho (“*ready-made*”) que Matta-Clark se encargaba de alterar desplazando su significado establecido en el contexto urbano (Celant, 2003, p. 162). En palabras de Matta-Clark (2020, p. 53), los edificios eran “*ready-to-be-unmade*” (listos-para-deshacer). En este caso, *Los Afijos* se sitúan entre la escultura como lugar y el lugar como escultura, compartiendo ambas tendencias: toma la arquitectura como objeto dado a la experiencia, para modificarlo perceptivamente, pero lo hace a través de la distribución de objetos en todo el lugar.

Otro aspecto para tener en cuenta entre *Day's End* y *Los Afijos*: el plan que articula el lugar intervenido. En *Day's End* es la trayectoria solar o “*heliotrópica*” la que guía la configuración de los cortes. En este sentido, el sol es para Jacques Derrida (1989, p. 290) el “*paradigma de lo sensible y de la metáfora*”. El sol nunca puede experimentarse directamente tal cual es, ya que ciega al que lo intenta; el sol es conocido por sus efectos, de manera derivada, metafóricamente. Vemos gracias al sol, pero no podemos ver el sol; es el funcionamiento propio de la metáfora, mostrar la cualidad de algo oculto a través de una semejanza en otra cosa presente: y el lenguaje en sí es metafórico en tanto sus palabras provienen de la metaforización de otras palabras anteriores, tal como demuestra la etimología. Conectando *Day's End* con *Los Afijos*: los cortes realizados según la trayectoria solar en aquella, son los insertos distribuidos bajo el plan de expresar una frase secreta y oscura en ésta. El sol invierte sus cualidades en el lenguaje, el *logos*, que es metafórico: *Los Afijos* conforma una metáfora poética que invierte los términos cualitativos de *Day's End*, su imagen en reverso. Una de las máximas de Matta-Clark (2020, p. 26) era “Tratar el edificio como un objeto claro y



reconocible, y las distorsiones de ese objeto como un hilo de pensamiento donde la estructura del edificio proporciona el vocabulario”.



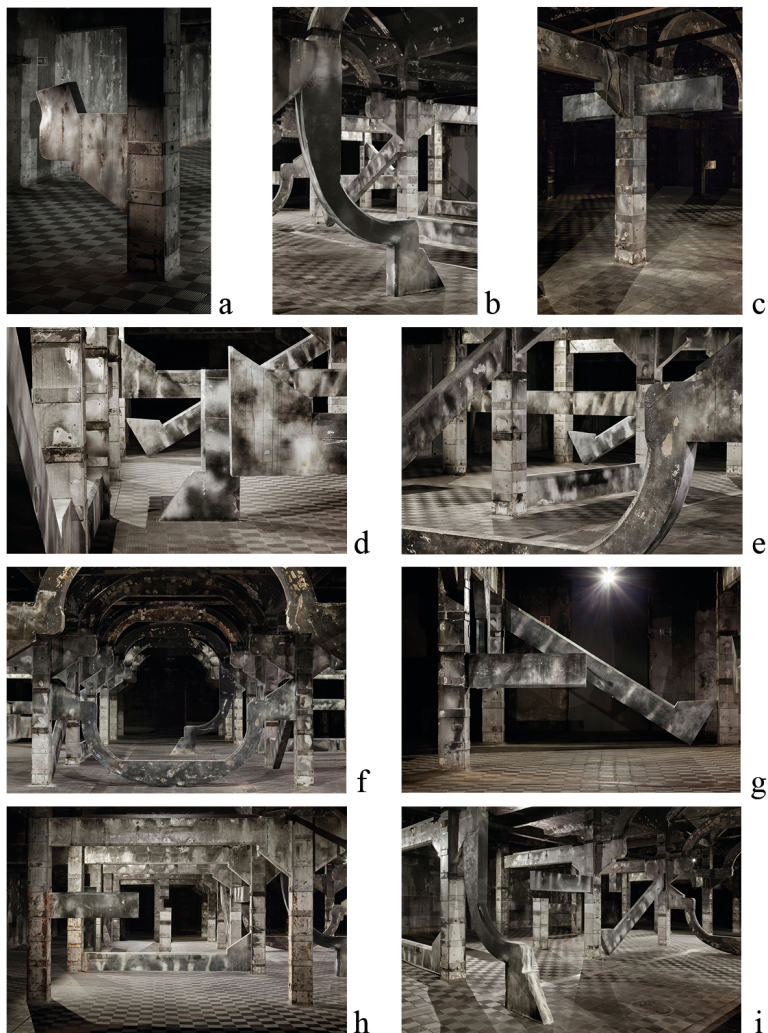
*Imagen 2.* Matta-Clark, G. (1975). *Day's End*. [Instalación]. Nueva York. Fuente: <https://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/days-end/>

### **Banda de Imagen: Espejismos Cristalizados**

Este apartado analiza los aspectos ópticos y visuales derivados de la repetición imitativa de la estructura, en forma de piezas insertas en variadas posiciones con respecto a la arquitectura original. Los efectos producidos por las piezas adosadas remiten a la idea de reflejo especular entre las piezas y la arquitectura, como si de fotogramas de una película tridimensional se tratara. Debido a la forma de posicionar las piezas en la arquitectura se genera una sensación de espacio en proceso de cristalización, por cuanto la composición se asemeja a las traslaciones modulares de la formación de cristales. Por último, el hecho de que las piezas hagan aparecer, en colaboración con la arquitectura, grafemas de una frase de la que se desconoce su significado y su ordenación, altera la percepción habitual del tiempo.

*Los Afijos* se presenta visualmente como trampantojo. Las piezas adosadas al edificio reproducen morfológicamente copias a escala real de fragmentos constructivos. Escalar y geoméricamente idénticas, las piezas se integran simulando continuidad estructural de modo paradójico: para simular ser arquitectura tienen que disimular su materialidad mediante camuflaje. La capa cosmética de las piezas mimetiza la textura y color de la estructura arquitectónica, imitando la apariencia del cemento desgastado por el tiempo y un incendio (Fundación COAM, 2005). Las piezas funcionan como fotografías volumétricas de la arquitectura, a modo de reflejos especulares que han cobrado cuerpo (Imagen 3c, f, h). Lo característico de fotografías o espejos no es tanto su semejanza respecto a lo representado (icono) como su capacidad de señalamiento hacia aquello que representa y mantiene relación de contigüidad física (índice): las piezas de *Los Afijos* son índices, señales que dirigen la percepción hacia los referentes arquitectónicos. Existe por ello una tensión dialéctica entre el jugar de las piezas con pasar desapercibidas en la arquitectura, con simular ser edificio, y su función semiótica de señalización. Las piezas ponen el lugar en signos, lo en-signan (enseñan).

Respecto a la relación entre índices y arquitectura, Rosalind Krauss comentó la exposición “Rooms” (1976) en el PS1 neoyorquino (Krauss, 1996): muchos participantes, y concretamente Matta-Clark con *Doors, floors, doors*, intervinieron el lugar enfatizando elementos arquitectónicos en forma secuencial. Matta-Clark realizó tres cortes verticales pasantes en suelo-techo de tres plantas correlativas; la forma y tamaño del corte resultaba de proyectar ortogonalmente el contorno de la puerta del piso superior sobre el suelo, atravesando los dos restantes inferiores, creándose una especie de hueco de ascensor (Imagen 4). El edificio se convertía en un todo segmentado por índices de una “narración cinematográfica” y espacial de sus condiciones arquitectónicas: el lugar se tornó mensaje secuencial (Krauss, 1996, p. 234). En *Los Afijos*, Juan López reduplica partes de la “arquitectura histórica” mediante la inserción secuencial de elementos que forman la “arquitectura artística”, generando una celosía fragmentada en profundidad, capaz de narrar cinematográficamente sus propiedades constructivas: las piezas actúan como fotogramas secuenciales de una película cinematográfica arquitectónica transitable, generadoras de “volumen dinámico” (Matta-Clark, 2020, p. 108).



*Imagen 3.* López, J. (2017). *Los Afijos*. [Instalación]. Matadero-Madrid, España. Fuente: <https://www.metalocus.es/en/news/los-afijos-juan-lopez-matadero-madrid>

Las componentes cinemáticas y especular de *Los Afijos* sugiere una sala o laberinto de espejos. Existe una complejidad espacial nueva que deforma la percepción habitual del lugar confundiendo la parte arquitectónica con la

artística. Una situación onírica que socava las certezas sobre la experiencia circundante, similar a estar *En el laberinto* de Robbe-Grillet (1962), libro que mezcla acontecimientos con proyecciones imaginarias, indiscernibles entre sí. Las piezas y el entorno funcionan como “galería de espejos” engañando a la vista al hacer indiscernible el espacio dado y la intervención artística (Ryan, 2004, p. 154). La memoria visual del lugar se ve alterada, solicitando del visitante una nueva forma de orientarse en él, tal que hubieran insertado oníricamente recuerdos falsos como en la película *Inception* (2010). Piezas que se distribuyen siguiendo un patrón lingüístico, generando el efecto óptico de letras a partir de proyecciones geométricas de las piezas por reflexión, giro y traslación con respecto a la estructura: el mejor ejemplo se aprecia en el arco que invierte su posición hasta duplicarse a ras de suelo (Imagen 3f). Este efecto óptico “letrista” es fruto de un aplanamiento del espacio tridimensional, percibiéndose como imagen bidimensional o fotografía espectral, que aparece y desaparece según se reconozcan los rasgos de alguna letra. Dicho efecto recuerda al producido en *Conical Intersect* (1975) de Matta-Clark, en la que el agujereado circular de varias plantas producía la sensación de estar mirando una “superficie reflectante”, una “piscina” (Matta-Clark, 2020, p. 48), por la yuxtaposición y aplanamiento óptico de las imágenes provenientes de varias plantas a través del agujero. Las piezas de *Los Afijos*, al igual que los cortes en Matta-Clark, generan “campos de aparición de signos”: ni piezas ni cortes se leen, sino que son configuraciones que propician la lectura: “no sé si se lee el espacio negativo; se lee a través del espacio negativo” (Matta-Clark, 2020, p. 109). Esto coincide con el proceso primario de lectura en que la memoria icónica “fotografía” un fragmento textual, que es comparado en la memoria a corto plazo con los patrones de grafemas aprendidos y recordados, fusionándose actualidad y virtualidad simultáneamente (Cuetos Vega, 1994); los “campos de aparición de signos” propician el efecto de aparición sobrenatural en forma de “letras de Bélmez” (por analogía con las “caras de Bélmez”, apariciones de rostros santos en algunas paredes) (Caras de Bélmez, 2021); en *Los Afijos*, la lectura es doble: lectura del espacio arquitectónico y lectura del signo lingüístico; a este respecto, reseñar la comparación entre signos tipográficos y “ventanas” a través de las cuales se divisan “paisajes” psíquicos de significados, recuerdos y pensamientos (Unger, 2009, p. 44). El efecto de aplanamiento del espacio junto con la inversión de elementos entre techo y suelo dan la sensación de fenómeno alucinatorio, de espejismo cristalizado: un espejismo es la aparición óptica de un lugar en una posición

visual no correspondiente topográficamente. En *Los Afijos* existe una dislocación espacial entre arriba y abajo que asemeja la experiencia del espejismo en el desierto: una capa de aire caliente abajo y una fría arriba producen una reflexión inversa cuando la luz atraviesa esas capas de aire a diferente densidad, invirtiendo ópticamente la posición de los objetos: el tipo de contraste térmico en el aire que se produce entre el calor de un incendio y el frío de una cámara frigorífica, ambos fenómenos de la historia de Matadero (Fundación COAM, 2005), resuenan simultáneamente como reminiscencia visual en *Los Afijos*.



*Imagen 4.* Matta-Clark, G. (1976). *Doors, floors, doors*. [Instalación]. MoMA PS1, Nueva York, Estados Unidos.

Fuente:

[https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3991/installation\\_images/37806](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3991/installation_images/37806)

### **Espacio *in Vivo***

El “volumen dinámico” generado por la secuenciación cinemática de las piezas como fotogramas, junto a la idea de la instalación “clásica”, en que las piezas funcionan como átomos constituyentes del lugar, convierten *Los Afijos* en un espacio *in vivo*. La “geometría animada” (Matta-Clark, 2020, p. 109) movilizada por la distribución y posición de las piezas dota de “alma” (ánima) al lugar, de vida, aunque sea una “vida no orgánica de las cosas” (Deleuze,

1984, p. 79). El sitio intervenido posee movimiento perceptivo aparente, experimentándose como el interior de un gigantesco organismo (Imagen 3b, g). Una vida del espacio que *Los Afijos* se encarga de descifrar, secuenciando genéticamente el ADN del lugar, la escritura secreta del emplazamiento que las piezas insertas se dan a reduplicar en genomas, en virtud de su cualidad atómica o elemental, clásica.

Vida cristalina del lugar si nos atenemos a la estructuración morfológica de la nave, que imita la formación de cristales: módulos de repetición simétrica generados por reflexión de la arquería desde su eje central, y por traslación del conjunto de arquerías por todo el espacio formando nueve crujías o corredores articulados por columnas. Así se forman los cristales (inorgánicos u orgánicos): mediante simetría de módulos de átomos, moléculas o iones, que se repiten en toda la estructura por traslación, giro o reflexión, formando un patrón. *Los Afijos* ofrece nuevos vectores de cristalización sobre la estructura ya formada del edificio: cada pieza repetida, trasladada, girada o reflejada marca el inicio de posibles nuevas cristalizaciones, cuya intención es ensamblar visualmente letras de una frase secreta.

El aspecto cristalino del espacio, el juego de espejos entre piezas y arquitectura, y el aplanamiento temporal de la profundidad al aparecer una letra, hacen de *Los Afijos* una “imagen-cristal” (Deleuze, 1987, p. 98): imagen que presenta “indiscernibilidad” entre “actual y virtual”, e “intercambio” de papeles entre ellos (p. 99). En *Los Afijos* existe un elemento actual que es la arquitectura de la nave y un elemento virtual de la arquitectura, que es su reflejo, en forma de extensiones artísticas, intercambiando sus posiciones: lo arquitectónico pasa a lo artístico convirtiendo en arquitectura su reflejo, y lo artístico pasa a la arquitectura “artistizándola”. Para que se produzca el intercambio entre actual y virtual es necesario que una de las partes se vuelva “opaca” y la otra se torne “límpida” (p. 100), como cuando las extensiones se confunden con la arquitectura: en ese momento las piezas se transparentan frente a la arquitectura, que se hace opaca y visible; de igual manera, identificar rasgos de letras mediante solapamiento visual por aplanamiento del espacio es fruto del proceso de transparencia-opacidad, transparencia de la arquitectura y opacidad de las piezas. Recuerda esto la transparencia de los grafemas lograda por un lector habitual inmerso en la lectura (Unger, 2009), en comparación con los inicios lectores en que la atención bascula entre la forma material del grafema (opacidad) y su significado (transparencia)

(Cuetos Vega, 1994). El intercambio actual-virtual también se produce cuando existe un “germen” que ofrece vías para “cristalizar” el “medio” en que se ubica (Deleuze, 1987, p. 105): así, las piezas funcionan como el germen de cristalización del medio arquitectónico hacia nuevas posibilidades constructivas y semánticas. Ante esto, el espectador adopta el papel de vidente, de visionario, de alucinado capaz de ver el pasado o el futuro virtual de un espacio en su configuración presente y percibir el tiempo directamente. Se produce lo que Deleuze (p. 135) llama “puntas de presente”: una “imagen-tiempo” en la que coexisten simultáneamente diferentes tipos de presente; como si un acontecimiento se fragmentase en múltiples partes y se mostrase secuencialmente cada una de ellas de manera salteada y discontinua, sin respetar el orden cronológico del acontecimiento; así, cada parte aparece como un presente aislado que, dependiendo de la secuencia, se contextualiza como presente del pasado o presente del futuro. En *Los Afijos* no se puede precisar cuál es el orden de las letras aparecidas porque no se conoce la frase secreta en la que están contenidas: cada aparición de un grafema puede, simultáneamente, ser un presente de pasado y de futuro con relación al resto de grafemas aparecidos; sólo posteriormente, cuando finaliza la búsqueda de letras, se procederá a permutar el catálogo de grafemas encontrados y formar posibles palabras y frases, en órdenes diferentes.

### **Banda de Sonido: Ecos Tartamudeantes**

Esta parte del artículo está dedicada a estudiar las implicaciones sonoras de la inserción de las piezas: por un lado, el posicionamiento y distribución de elementos extraños a un espacio, junto con la diferente materialidad de los mismos, crea una experiencia sonora inhabitual, debido a las nuevas cualidades resonantes de la arquitectura modificada; por otro lado, el particular ritmo compositivo que visualmente generan las piezas en la arquitectura, dota de musicalidad al espacio, como si de una partitura volumétrica se tratase; la cual representa el efecto de tartamudeo de la frase oculta en la cooperación visual entre piezas y estructura arquitectónica.

La sonoridad física en *Los Afijos* proviene de la inserción de piezas de poliestireno expandido y fibra de vidrio por el edificio, modulando el rebote y transmisión del eco en la caja de resonancia arquitectónica. Los sonidos interiores producidos o introducidos desde el exterior reverberan de manera diferente a como lo hacían antes de la instalación, modificándose valores como timbre, frecuencia o tono, dando cualidades sonoras nuevas al inmueble.

Esta experiencia sónica del espacio implica a la memoria auditiva del visitante: memoria auditiva particular del edificio, y que sólo poseen aquellos que conocían previamente el lugar; y memoria auditiva genérica, por cuanto las piezas logran una sonoridad extraña por su inhabitual posición en el espacio; de la misma manera que los sonidos resuenan diferentes en una misma habitación antes y después de retirar o añadir muebles, *Los Afijos* alteran los sonidos locales añadiendo las piezas y modificando los ecos que resuenan en un espacio aparentemente vacío por el camuflaje al que se someten dichas piezas. Este cambio sonoro se acentúa debido a la materialidad de las piezas plásticas, diferentes a las cualidades resonantes del cemento. *Los Afijos* es un “espacio preparado”, análogo al “piano preparado” de John Cage, que lograba sonidos alternativos añadiendo elementos a sus cuerdas y modificando sus vibraciones habituales. *Los Afijos* hacen sonar al edificio extrañamente.

La relación sonido-arquitectura es fructífera: volumen, “geometría” y “materiales” del edificio producen ecos y “sonidos resonantes” específicos (Holl, 2014, p. 30); la arquitectura se torna “espacio sonoro” de efectos físicos y psicológicos que amplifica la percepción integral de la experiencia del inmueble, ya que “los edificios no reaccionan a nuestra mirada, pero nos devuelven nuestros sonidos al oído” (Pallasmaa, 2014, p. 59). Es el eco de los edificios el que funciona de base a las percepciones visuales fragmentarias, dotándolas de sustento en el “continuum temporal” (Pallasmaa, 2014, p. 63). En el ámbito del arte sonoro arquitectónico destacan las instalaciones de Johan Goedhart y Paul Panhuysen, con cables de acero a modo de cuerdas de percusión cruzando el espacio de una o varias dependencias de un inmueble, y que al vibrar, utilizaban el edificio como caja de resonancia de un instrumento de cuerda: si visualmente la instalación pasa casi inadvertida, el resonar de los ecos por paredes, muros y techos llena de percepciones sonoras el espacio, evocando la “voz” del edificio (Ariza, 2003, p. 169). En *Los Afijos*, las cuerdas serían los visitantes que, mediante sus acciones en el espacio, emiten sonidos modulados por las piezas añadidas, cambiando la resonancia del lugar, y dando una nueva voz al edificio; “hacer que de alguna manera el edificio hable” (Matta-Clark, 2020, p. 26).



### Espacio-partitura

Existe sonoridad psíquica en el lugar, a través de relaciones visuales y espaciales arquitectónicas; como la interpretación para uno de la banda sonora del film, la cual es perceptible visual pero no acústicamente, a menos que la cabeza lectora óptica del proyector la traduzca a sonidos audibles amplificados. La cualidad visual de *Los Afijos* que proporciona una sensación vibrátil y, por tanto sonora, es el espejismo: pareciera que el edificio hubiera temblado o sacudido con gran velocidad y violencia (como hacen los terremotos o las máquinas recolectoras de frutales como almendro, olivo o naranjo), y partes de su estructura se hubieran desprendido congelándose en el tiempo; diversas posiciones de ese movimiento se materializan añadiéndose al lugar en forma de piezas: el objeto y sus posiciones en el tiempo quedan simultáneamente en el espacio en forma de vibración cristalizada (Imagen 3d); este apariencia recuerda al “efecto Hubble” descrito por J.G. Ballard en “El hombre iluminado” (2000, p. 102).

El efecto vibratorio visual representa sonidos mudos, inaudibles; se hacen sonar psíquicamente a través de la vista. Una especie de “musicalidad visual de las cosas” (Ferrando, 2003, p. 71), en la que relaciones de posición e intervalos, escala, proporción y medida entre elementos de un conjunto conforman un ritmo espacial dotado de efectos sónicos y musicales. Especialmente en arquitectura existe estrecha relación entre ritmo geométrico y musicalidad: el espacio se torna partitura, conjunto de signos interrelacionados dotando de cadencia al edificio; de hecho, la “notación simbólica” de la música contemporánea y los planos o “notaciones arquitectónicas” tienen gran parecido (Holl, 2014, pp. 31-32), al punto que algunos músicos han utilizado dibujos arquitectónicos como partituras o como base para ellas, como Iannis Xenakis. Inversamente, algunos artistas utilizan la arquitectura para presentar notaciones musicales construidas, caso de José María Cruz-Novillo, que configuró la fachada de un edificio con formas coloreadas que representaban notas musicales. O el estudio realizado por el colectivo Altre, en el que establecen correspondencias entre ritmos constructivos de cierta arquitectura construida en Valencia con bases y patrones rítmicos de música techno (Domingo Calabuig, 2021). En *Los Afijos*, las piezas son repeticiones con variaciones de elementos estructurales, como la notación volumétrica de ecos sonoros basados en el ritmo tectónico del edificio; es como presenciar la composición visual de una canción *dub*, en la que el efecto de reverberación de los sonidos se extiende en el tiempo con

modificaciones de intensidad o modulación; o como si esas piezas representasen gráficamente una “pequeña notación” (Matta-Clark, 2020, p. 114) de los efectos de producción musical de grupos del sello Warp Records, como Boards of Canada en la composición *Telephasic Work* (1998), o Autechre en *Bike* (1993): micro-repeticiones de sonidos fragmentarios que rompen la fluidez musical insertando sub-ritmos intermedios, como deteniendo en algunas fases el tiempo cronológico. Las piezas de *Los Afijos* rompen el ritmo de la estructura edilicia, basada en elementos de arquerías y columnas, generando nuevas cadencias entre ellas con ligeras variaciones, en una especie de “silencio petrificado” (Pallasmaa, 2014, p. 63), esperando a hacerse sonar visualmente por el visitante en su desplazamiento. Así, en *Los Afijos*, cada una de las nueve filas de columnas y arquerías funciona como visualizaciones tridimensionales de una “pista de sonido” (*sound-track*) alteradas por piezas insertas (Imagen 5), que deben ser caminadas para tener “pistas” sobre la musicalidad y la espacialidad del lugar, “creando una situación en la que puedan reproducirse los sonidos, ya sea del trabajo o del edificio en movimiento” (Matta-Clark, 2020, p. 26). *Los Afijos* es un rodillo de caja de música: partitura e instrumento a partes iguales, que debe ser puesto en movimiento para hacerla sonar.

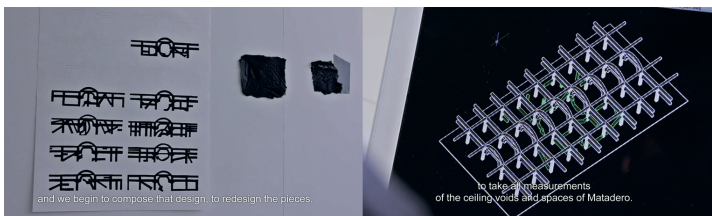


Imagen 5. Fotogramas extraídos de video documental sobre el proceso de creación de la instalación *Los Afijos* (2017), de Juan López. *JUAN LÓPEZ 'Los afijos' Abierto x Obras* (2017) [Video]. Matadero-Madrid, España. Fuente: <https://vimeo.com/235890143>

Existe una frase oculta, secreta y muda, habitando el lugar gracias al añadido de las piezas que, en colaboración con el edificio, hacen aparecer sus letras. Teniendo en cuenta que las piezas son repeticiones fragmentarias de la

raíz arquitectónica, *Los Afijos* hace tartamudear el espacio. Como si el edificio representase de manera escrita la letra de una canción de *scat music*, en la que los intérpretes improvisan tartamudeos o repeticiones de fonemas que refuerzan o contraponen la cadencia musical (por ejemplo, Scatman Jones). El edificio habla tartamudeando, extrañando y desautomatizando la percepción habitual, a la vez que produce una anticipación, una audición del futuro en el visitante en tanto trata de acabar la palabra en la que el lugar ha atascado su dicción. En el proceso de lectura todo texto es una partitura: ya sea de viva voz o psíquicamente, los fonemas son hechos sonar, función utilizada mnemotécnicamente para asimilar lo leído (Crowder, 1985); cuando la lectura es silenciosa se puede definir como “pensamiento orientado visualmente” (p. 103), como una especie de función “telepática” (Brea, 2007) en la que “el contenido del texto se derrama directamente sobre la mente del lector” (Unger, 2009, p. 44). Así, la frase oculta es una psicofonía, voz fantasmática atrapada en un lugar que, en determinados momentos, aparece, se hace audible, o al menos registrable. La frase secreta es una pronunciación espectral que únicamente tiene su fundamento fonético en la psique del visitante por cuanto nunca es desvelada, ni pronunciada en voz alta, similar al efecto cinematográfico por el que sonido e imagen tienen existencia autónoma, y “el acto de habla” proviene de un lugar indefinible, virtual (Deleuze, 1987, p. 321); esta tensión entre imagen y sonido incita a buscar la causalidad de lo sonoro en lo visual, y así, la imagen aparece como una superficie a ser leída: la imagen se torna “estratigráfica”, tectónica, por esa cualidad “legible” (p. 369).

### **Proyector: Ecuilización Audiovisual**

En este apartado se sintetizan los aspectos derivados de caminar por el espacio intervenido, en el que se combinan lo visual y lo sonoro, para conseguir descifrar el significado lingüístico de la intervención representado por los grafemas ocultos. De esta estrecha relación entre espacio y lenguaje, entre palabras y cosas a partir del movimiento por el lugar, se establece una experiencia animista, ya que es el desplazamiento por el espacio el que hace aparecer o desaparecer los grafemas. Al caminar, el visitante animaba tanto las cualidades visuales y sonoras como los morfemas de la lectura ocultos en el lugar, y desvelados por la acción del desplazamiento junto con la memoria.

Entendemos por percepción háptica la combinación del sistema de orientación básico y el sistema háptico-táctil (Gibson, 2015): por un lado, la

cinestesia como capacidad de detectar el movimiento corporal propio en relación con fuerzas gravitatorias y suelo a través de la información vestibular; por otro lado, los tactos pasivo y exploratorio mediante la piel, huesos, articulaciones, músculos y manos, capaces de detectar la presión, vibración, temperatura, humedad, de objetos. Combinando percepción háptica con percepción visual y auditiva se tiene percepción espacial, facultando la locomoción orientada; pero en la base se encuentra la percepción háptica que detecta y percibe la postura y equilibrio del cuerpo con respecto a las constantes terrestres, es decir, los movimientos corporales necesarios para un desplazamiento en el espacio. Los visitantes de *Los Afijos*, deambulando por el sitio, actúan como maniobras de reanimación cardíaca, como una manipulación (perceptiva) exploratoria del espacio que activa e integra lo visual y lo auditivo, y que procesa la “inteligencia sensoriomotriz” (Piaget, 2003, p. 341): se convierten en manos cognitivas; en algunas producciones cinematográficas actuales, el espacio es mostrado “fragmentado y desconectado”, a base de partes visuales reconectadas mediante el montaje, y dotando al continuo visual de cualidades “táctiles”, como si una mano invisible manipulase el espacio y lo hiciera moverse, aparecer y desaparecer de la pantalla, en una especie de visión “háptica” (Deleuze, 1987, p. 26).

La cualidad háptica en *Los Afijos* se encuentra en la materialidad de las piezas: buscan camuflarse ópticamente simulando ser arquitectura, pero constructivamente son plásticas, frente a la estructura de cemento que remedan; palpando las piezas se percibe un recubrimiento y composición interna cuya textura, temperatura, dureza, humedad y peso es diferente de la estructura; incluso la sonoridad difiere entre la compacidad del hormigón y la esponjosidad del poliestireno; la resonancia golpeando las piezas se genera entre la rígida superficie cosmética, y la hueca ligereza del poliestireno, similar a instrumentos de percusión. Tocando, el visitante rompe la ilusión visual, comparando simultáneamente cemento y plástico con sus manos. La principal motivación para los visitantes es la detección de letras de una frase oculta: exploran el espacio buscando grafemas para articular posibles palabras y sintaxis. Caminando, construyen y deconstruyen el lugar motorizando los flujos visual-auditivo del espacio cuando las letras aparecen y desaparecen por el desplazamiento; esto dota al lugar de vida, tal como se experimenta el entorno circundante en el “realismo infantil” (Piaget, 1981, p. 37): sobre los 6 años, identificamos pensamiento con voz, las palabras están fusionadas con las cosas y “hablar consistirá en obrar directamente sobre los cuerpos” (p. 41);

el nombre de las cosas “emana” de ellas y, por tanto, percibir un objeto es conocer su nombre (p. 63); el sueño es una materialización exterior de una imagen, “localizado en el lugar adonde él nos transporta” (p. 91), creados por otros; no existe separación entre objetivo y subjetivo o entre el yo y el medio exterior y, así, las acciones personales son vistas como acciones del mundo entero, ligando todo con todo con la “participación” de todo de todo (p. 135); entonces, actuar sobre una cosa concreta del mundo tiene la propiedad mágica de afectar a aquello a lo que está unido; gestos, pensamientos, lenguaje y deseos son capaces de modificar la realidad por esa participación de unas cosas en otras; todo, incluso la materia inerte, está dotada de consciencia y vida, y la ilusión de movimiento aparente de las cosas al cambiar la perspectiva en el flujo visual refuerza esa idea de que el entorno está vivo y se mueve; esta creencia “animista” infantil se sistematiza por la forma de crear imágenes el lenguaje, en el que muchas expresiones dotan de intención o actividad consciente a las cosas (“el viento sopla”) (p. 215). En *Los Afijos*, la frase secreta emana físicamente del lugar al que está fusionada, una voz muda solidificada que transforma el espacio; caminando se modifica perceptivamente la estancia al hacer aparecer o desaparecer los grafemas-fonemas; el espacio se aplana y se convierte en imagen material de cualidades oníricas, como participando en un sueño creado por el edificio; deambulando, se hace aparecer mágicamente las letras, y con ellas, la voz del lugar como pensamiento material del mismo; por último, se dota de consciencia y vida propia al espacio, animado con el movimiento del cuerpo y la integración en él del flujo visible y audible: el visitante actúa como el muñeco del ventrílocuo, ya que el lugar habla y se mueve a través de él, solo que en términos invertidos: quien está realmente vivo y consciente es el muñeco (visitante) mientras que el ventrílocuo (lugar) es lo inerte esperando a ser animado. Mediante esta experiencia de realismo infantil, *Los Afijos* no produce una regresión pueril en los visitantes, sino una equalización: hace simultánea la representación infantil y adulta del mundo; si la vida atenúa, enterrando en la memoria profunda las ondas de experiencias infantiles, la obra es capaz de volverlas a hacer ganar presencia consciente. Un “devenir-niño” (Deleuze y Guattari, 1994, p. 294).

Lo háptico es decisivo arquitectónicamente: por un lado, Pallasmaa (2014) entiende la arquitectura como una “experiencia multisensorial” (p. 52) en la que el tacto es el fundamento del resto de sentidos, único capaz de percibir la materialidad y espacialidad del entorno, entendiendo tacto como “inconsciente de la vista” (p. 53); los edificios son lugares de “intercambio”

(p. 13) material y simbólico entre usuario y entorno, destinados a incorporar en el visitante “significados preverbales” (p. 30); la experiencia háptica arquitectónica se vive en un flujo continuo de sensaciones que “se fusionan” (p. 52); existe empatía entre el cuerpo y el edificio ya que el cuerpo del usuario dota de vida y anima el espacio mediante una sensación de indiferenciación entre ambos, de cualidad animista; de hecho, “la imagen corporal” se forma en las “experiencias hápticas y de orientación” desde la infancia (p. 50), pues siente “el cuerpo como tensiones en el sistema muscular” la estructura del espacio en el que se mueve (p. 77); a través de la experiencia arquitectónica se produce en el visitante la incorporación de la presencia espiritual y material “encarnada” en el edificio (p. 54), infundiendo configuraciones mentales en sus usuarios, en una especie de telepatía cultural transmitida por la arquitectura, pues un edificio almacena y desata la memoria háptica y “sabiduría del cuerpo” desde la infancia de la civilización (p. 72); por ello, la arquitectura se entiende como conjunto de acciones posibles proporcionado al usuario, que se desenvuelve en ella como por telequinesis; la arquitectura se entiende como una “forma verbal” vivida por las acciones que configura en el visitante (p. 75); por otro lado, Holl (2014) destaca los movimientos en la experiencia arquitectónica como modo de tramar en un todo el conjunto de percepciones, en una especie de “cine” multisensorial, práctica compleja articulada como un lenguaje “aunque sin palabras” (p. 10); la vivencia de la arquitectura en el usuario produce una “experiencia enmarañada” en la que “los objetos se fusionan” con el entorno (p. 14); la arquitectura necesita de una percepción móvil en la que los espacios se desarrollan según las trayectorias, ángulos, direcciones y “velocidad del movimiento” (p. 17); por esto, lo “háptico” intensifica la “experiencia sensorial” en conjunto y desata “dimesiones psicológicas” en el visitante (p. 34).

En *Los Afijos* se establece una dialéctica entre afijos (o morfemas) arquitectónicos y afijos (o morfemas) artísticos: mientras que los afijos arquitectónicos (paredes, columnas, puertas, ventanas, escaleras, pasillos, etc.) poseen significados fijos establecidos históricamente e incorporados en la memoria háptica de los usuarios, los afijos artísticos insertos trastocan esa experiencia ancestral en la memoria háptica de la arquitectura, creando obstáculos, interrupciones, diagonales o cortes en la dinámica espacial convencional, mediante piezas cuya función es lingüística y no arquitectónica; sus significados constructivos quedan en entredicho, abiertos y sin definición posible en comparación con los afijos arquitectónicos. Estas prolongaciones

artísticas de la arquitectura producen un extrañamiento perceptivo debido a la indecisión de sus significados, funcionando como llamada de atención que desautomatiza la experiencia arquitectónica habitual (Imagen 3e, g). En *Splitting* (1974) de Matta-Clark, se aprecia esa tensión entre afijos arquitectónicos y artísticos: el corte de sección pasante que parte la casa por la mitad junto con el desbaste de la cimentación frontal (afijos artísticos) produjeron que la mitad de la casa se inclinase unos grados negativos con respecto a la horizontal, modificándose la experiencia corporal convencional de una vivienda; al crear un agujero en el suelo de la planta principal que obstaculizaba el normal discurrir por el piso, desviaba el centro corporal habitual del visitante por la inclinación de la mitad del suelo; al seccionar el resto de afijos arquitectónicos como paredes, techos y escalera, había incluso que saltar para poder pasar de un escalón al siguiente para sortear el agujero. Esta serie de obstáculos subvierten la memoria háptica del visitante al tiempo que dotan al lugar de cualidades animadas: subir o bajar la escalera acrecentaba o disminuía el tamaño del corte como si la casa entera pudiera manipularse en ese movimiento, al igual que remontar la inclinación del piso o descenderla podía significar equilibrar o desequilibrar la construcción arquitectónica; en última instancia, caminar la rampa o la escalera tenía que ver con manipular el tiempo relativo de la casa, dirigirse hacia el pasado de la casa o hacia su futuro (Bouille de Vicente, 2020). De igual manera, caminar por *Los Afijos* implicaba animar la estructura del lugar, manipulando la aparición y desaparición de letras al cambiar el flujo espacial que yuxtaponía y superponía diferentes morfemas artísticos en el tiempo.

### **Espacio Percib-ido**

En *Los Afijos* el visitante tiene que “percib-ir”: el morfema de la tercera conjugación de infinitivo da la pista; hay que percibir en movimiento, caminando, “ir” de aquí para allá, para experimentar la obra en su complejidad semántica; “es necesario caminar...” (Matta-Clark, 2020, p. 104). Estáticamente no es posible hacer aparecer los grafemas y dar sentido al lugar. El cuerpo en movimiento se convierte en mirada materializada, por cuanto sus desplazamientos coinciden con aquellos que realizan los ojos al explorar secuencialmente un texto escrito: los llamados movimientos sacádicos que, junto con las fijaciones o detenciones de la mirada, sirven para asimilar en la memoria los grafemas percibidos (Crowder, 1985; Cuetos Vega, 1994); los ojos “fotografían” segmentos textuales que son fundidos en continuidad por

la memoria icónica, tal que fueran fotogramas montados en el film, por continuidad de *raccord*, y animados por el proyector (Crowder, 1985; Ryan, 2004; Unger, 2009); leer es animar un texto, análogo a “caminar” (Unger, 2009, p. 11). Caminando, el visitante manipula el espacio, lo amasa, lo monta y le da forma constructiva en busca de posibles grafemas a descifrar, reanimando el lugar gracias al proceso de lectura. A este respecto, *Los Afijos* se convierte en una actividad de animación “por” la lectura (en correlato a las actividades de animación “a” la lectura, destinadas a fomentar la experiencia lectora infantil): es el proceso de lectura el que da vida, anima, el lugar intervenido, al tiempo que promueve la disposición a leer otros lugares. En *Los Afijos*, Juan López adopta la figura de “animador sociocultural” en tanto fomenta la actividad física (desplazamientos) y cognitiva (lectura) de los usuarios en el espacio, gracias a la labor previa de “animador arquitectónico” insertando los afijos artísticos. En este sentido, la intervención en Matadero funcionaba como una investigación de “arquitectura forense” inversa, buscando puntos de activación y reanimación vital del espacio y no síntomas o evidencias arquitectónicas de destrucción y ruina (Weizman, 2020).

La animación por la lectura en *Los Afijos* tiene el efecto de “volumen dinámico” (Matta-Clark, 2020, p. 108). Deambular por el espacio funde lo visual y sonoro de la arquitectura en un flujo variado de imágenes y sonidos en movimiento: se produce una “experiencia cinemática” del lugar (Collado Sánchez, 2012, p. 32), ya que se obtienen efectos cinematográficos al margen del cine, es decir, cine hecho sin película, proyector ni pantalla, pero generando aspectos del dispositivo cinematográfico convencional. La banda de imagen y la banda sonora de *Los Afijos* se constituyen como “cine de animación”: todo cine es de animación, ya que vuelve a poner en movimiento, a animar, los espacios y acciones cristalizadas en fotogramas discretos. Recorrer *Los Afijos* en busca de grafemas es navegar por una tomografía, imagen de síntesis tridimensional formada por múltiples capas superpuestas, transitables en profundidad, en la que aparecen o desaparecen indicios de alteraciones internas (Imagen 5); una especie de animación caleidoscópica activada caminando. También leer es el proceso de animar, de poner en movimiento, una superficie en-signada. Detenerse en *Los Afijos* con la mirada fija, en silencio, es detener el tiempo, habitar un “tiempo cero” (Calvino, 1985, p. 107), mientras que deambular con la mirada y oídos activos es desplazarse hacia el pasado o el futuro, construyendo o deconstruyendo los signos del lugar. En *Los Afijos*, la inserción de las piezas produce el efecto de “hacer



malabarismos con la sintaxis” (Matta-Clark, 2020, p. 20), ya que modifica semánticamente el espacio-palabra disponiendo afijos artísticos que dotan de movimiento aparente al lugar, como si se proyectasen secuencialmente en el aire siguiendo trayectos estéticos, fragmentos de una frase cambiante de orden a cada lanzamiento de malabares, mutando significativamente. La inclusión de los grafemas de una frase enigmática en el espacio materializa el concepto de “giro lingüístico” (Rorty, 1990), literalmente: los movimientos de los visitantes de *Los Afijos* orbitan alrededor del lenguaje; hay más que giros lingüísticos (girar tras una columna y descubrir una letra), hay zigzags lingüísticos, rodeos lingüísticos, atajos, travesías... determinados por la distribución de las piezas y las trayectorias recorridas; como en la poesía concreta, son los trazados de la mirada sobre el espacio textual un emblema “constelado” que se dibuja en el espacio (López Gradolí, 2008, p. 73). O como en el cine de vanguardia, cuando Vertov proponía la “cine-escritura” (*kino-grama*) utilizando los fotogramas como alfabeto con el que construir “frases-secuencias” (Collado Sánchez, 2008, p. 101): espacios, objetos y personas convertidos en signos legibles a través del montaje y los movimientos de la “cámara de escribir” (Montesinos, 2006, s/n). Así, el lenguaje se hace caminable, transitorio, transitable, estableciéndose equivalencia entre lenguaje y tiempo: “cuando” el visitante está en una posición concreta de su ruta temporal, el grafema aparece haciéndose reconocible; es decir, en momentos específicos surge un fragmento de lenguaje perteneciente a una secuencia lingüística por determinar. De esta manera, las letras no están en el espacio sino en el tiempo: “cuando” aparece uno de los grafemas el resto ha desaparecido, presentes virtualmente en la memoria del visitante. Al ser desconocido el orden de las letras, caminar hacia una u otra es dirigirse hacia un tiempo indeterminado de la morfología y sintaxis lingüística del pasado o el futuro relativo de la frase, en la duración en tiempo real (“fílmica”) de la experiencia del usuario (Morris, 1993, p. 176). Caminar el espacio de la frase es caminar el tiempo, activar el pasado o el futuro mediante los desplazamientos, semejante a los saltos temporales del protagonista de *Matadero cinco* por su viva historia (Vonnegut, 2021). *Los Afijos* es un espacio de tiempos entramados, escrito en el pasado para ser leído en el futuro, aunque el acto lector siempre sea en presente.

La configuración háptica de *Los Afijos* recuerda al juego de la búsqueda del tesoro (oculto-secreto): el terreno arquitectónico se convierte en su propio mapa, en el que no hay una sola “X” que marque la recompensa, sino que son un conjunto de letras las que conforman el tesoro. De hecho, la palabra

“tesoro” proviene de “tesauro”, conjunto o colección de palabras reunidas bajo un concepto: *Los Afijos* es un lugar-tesauro en tanto está conformado por una colección de palabras ocultas; un espacio críptico con función de catálogo de grafemas a combinar, permutar, sin certeza ni orden conocido, en busca de una frase secreta. Como en poesía concreta, los signos en el espacio forman constelaciones que el lector debe dar forma, grafemas como puntos o instantáneas asociadas semánticamente en el lugar.

### Conclusiones: *Timewalking*

*Los Afijos* se presenta como “espacio delirante” (delirar = “salirse del surco o camino”): onírico, alucinatorio, psicofónico, ventrílocuo, telequinético, animista..., pero bajo una velocidad de experiencia geológica o tectónica; un espacio que transforma su materialidad en un entrecruzamiento de tiempos variables dependiendo del trazado seguido; concreto y abstracto simultáneamente, caminar *Los Afijos* era vivir un acontecimiento loco-motor, en el que el espacio era percibido por los visitantes, experimentando cierta locura transitoria (y transitada) al ver aparecer letras “por arte de magia” en sus desplazamientos; una sensación de estar ido, inmerso e interactuando en una “realidad virtual” (Ryan, 2004, p. 342). Introducirse en *Los Afijos* era habitar el proceso de lectura de manera inmersiva, dándose cuenta de la cualidad “alucinógena”, “telepática” (Brea, 2007), que se experimenta al leer; la instalación en Matadero podría considerarse la sala principal de un hipotético museo del proceso de lectura, en la cual se mostrasen ampliadas y fragmentadas, las tareas cognitivas de leer, como la integración de rasgos de letras, el paso de grafemas identificados a fonemas, la valoración provisional de los morfemas, o las previsiones realizadas durante la lectura (Crowder, 1985; Cuetos Vega, 1994). Todo ello logrado por su configuración de poesía-concreto: produce extrañamientos que desautomatizan el proceso lector (López Gradolí, 2008). Así como leer se parece a proyectar una película cinematográfica en la psique (Ryan, 2004; Unger, 2009), caminar leyendo el espacio de *Los Afijos* era una experiencia paracinemática. En *Los Afijos* el visitante debía inventar sus propios caminos, salirse del surco, si quería tomar parte en el juego lingüístico planteado.

Juan López actúa en *Los Afijos* como “*space-jockey*” (análogo al *disc-jockey*), seleccionando y montando elementos del lugar para formar una nueva composición arquitectónica de experiencia artística: la forma de montar el

espacio, distribuyendo fragmentos por el sitio, hacía que caminar de un grafema a otro implicara dirigirse hacia el pasado o el futuro relativo de la frase en tanto el orden espacial de las letras en una palabra o frase apareja una secuencia temporal concreta de lectura; caminar el lenguaje era caminar el tiempo, experimentar el *timewalking*, semejante al pase de baile “*moonwalking*” (Michael Jackson), en el cual los movimientos aparentan caminar hacia adelante pero realmente se desplaza hacia atrás. Desplazarse en *Los Afijos* era equalizar las diferentes temporalidades entretreídas actuales y virtuales tanto del espacio como de la construcción lingüística inserta: caminar destacaba o elidía tiempos relativos a la frase y a la experiencia en tiempo real del lugar.

### Referencias

- Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ballard, J. G. (2000). *Playa terminal*. Minotauro.
- Bouille de Vicente, L. (2020). Las máquinas del tiempo de Gordon Matta-Clark: building cuts bajo una óptica deleuziana (II). *ANIAY – Revista de Investigación en Artes Visuales*, 0(6), 3-24.  
<https://doi.org/10.4995/aniav.2020.13007>
- Brea, J. L. (2007). Telepatía colectiva 2.0: pequeña teoría de las multitudes interconectadas. *Nonsite. Producciones culturales*. [Web]
- Calvino, I. (1985). *Tiempo cero*. Minotauro.
- Caras de Bélmez. (28 de octubre de 2021). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. [Web]
- Collado Sánchez, E. (2008). *Paracinema: del material filmico a la desmaterialización del cine* [Tesis de doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha]. Repositorio institucional – Ruidera.
- Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Fundación Arte y Derecho.
- Coulter-Smith, G. (2009). *Deconstruyendo las instalaciones*. Brumaria.
- Crowder, R. G. (1985). *Psicología de la lectura*. Alianza.
- Cuetos Vega, F. (1994). *Psicología de la lectura*. Escuela Española.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

- Domingo Calabuig, D. (2021). *Erótica techno en la arquitectura valenciana*. Altre Edicions.
- Ferrando, B. (2003). *El arte intermedia: convergencias y puntos de cruce*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Fundación COAM. (2005). Memoria histórica del antiguo Matadero Municipal de Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Gibson, J. J. (2015). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Taylor & Francis.
- Holl, S. (2014). *Cuestiones de percepción*. Gustavo Gili
- Holmes, B. (2015). El atomismo de Carl Andre. En AA.VV, *Escultura como lugar, 1958-2010* (277-284), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Krauss, R. (1996). Notas sobre el índice (I y II). En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (209-236). Alianza.
- Larrañaga, J. (2006). *Instalaciones*. Nerea.
- López Gradolí, A. (2008). *La escritura mirada: una aproximación a la poesía experimental española*. Calambur.
- López, J. (26 de septiembre de 2017). En mi intervención en Matadero, el ojo del visitante construye una caligrafía. *ABC Cultural*.
- López, J. (2017). *Los Afijos* [Instalación]. Matadero-Madrid, Madrid, España. <https://www.mataderomadrid.org/programacion/juan-lopez-los-afijos>
- Maderuelo, J. (2011). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- Matta-Clark, G. (1975). *Day's End* [Instalación]. Nueva York, Estados Unidos.
- Matta-Clark, G. (1976). *Doors, Floors, Doors* [Instalación]. MoMA PS1, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3991?>
- Matta-Clark, G. (1993). *Gordon Matta-Clark*. IVAM-Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Matta-Clark, G. (2020). *Entrevistas*. Puente.
- Montesinos, A. (2006). La cámara de escribir. En *Víctor García, Toni Guillén e Iván Pérez, 26 octubre de 2006 - 01 diciembre de 2006* (s/n), Galería Fruela.
- Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. The MIT Press.

- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.
- Piaget, J. (1981). *La representación del mundo en el niño*. Morata.
- Piaget, J. (2003). *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. Crítica.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, 23ª edición*.  
[Web]
- Robbe-Grillet, A. (1962). *En el laberinto*. Losada.
- Rorty, R. (1990). *El giro lingüístico*. Paidós.
- Ryan, M-L. (2004). *La narración como realidad virtual*. Paidós.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación artística en España, 1970-2000*. Alianza.
- Sarmiento, J. A. (1990). *La otra escritura: la poesía experimental española*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Smithson, R. (1996). *The Collected Writings*. University of California Press.
- Unger, G. (2009). *¿Qué ocurre mientras lees?: tipografía y legibilidad*. Campgràfic.
- Vonnegut, K. (2021). *Matadero cinco*. Blackie Books.
- Weizman, E. (2020). *Arquitectura Forense: violencia en el umbral de detectabilidad*. Bartlebooth.

**Luis Bouille de Vicente:** Department of Physical Education, Arts Education and Music. University of Castilla-La Mancha.

**Email address:** [luis.bouille@uclm.es](mailto:luis.bouille@uclm.es)

**Contact Address:** Departamento de Didáctica de la Educación Física, Artística y Música, Universidad de Castilla-La Mancha. Avda Camilo José Cela s/n. Ciudad Real. España.