

EL CUERPO DE LA ESPECTADORA SOLITARIA. SOLEDADES Y COMUNIDADES A TRAVÉS DEL TIEMPO

THE BODY OF THE SOLITARY SPECTATOR. LONELINESS AND COMMUNITIES THROUGH TIME

Victoria Pérez Royo^{1, a} 

¹Universidad de Zaragoza, España

 a vicpr@unizar.es

Resumen

Los cuerpos están hechos de carne e imaginación. Los observamos y fabricamos por medio de un denso entramado de fabulaciones y figuraciones. En este texto estudio una de las figuras fantásticas — y violentas— que han conformado la corporeidad blanca, en concreto, una fundamental en los espacios museísticos: la figura del aislamiento, que se conjuga en soledades físicas, afectivas, espaciales, pero también temporales. El texto consiste en un relato en primera persona, organizado dramáticamente en torno a diversas escenas, acerca de cómo la corporeidad que he aprendido a encarnar en el museo, aislada sobre sí, entra en conflicto con el espacio abierto de la Bienal de São Paulo de 2023. Durante esta experiencia diversos cuerpos, físicamente presentes o en pantalla, me invitan a tomar conciencia de mi corporeidad blanca y comenzar a intuir posibles formas de comunidad no solo en el espacio, sino también a través del tiempo, que contradicen lo posible según la episteme blanca moderno-colonial.

Palabras clave: cuerpo; museo; blanquitud; aislamiento; coreografías de lo imposible.

Abstract

Bodies are made of flesh and imagination. We observe and fabricate them through a dense web of fabulations and figurations. In this text I study one of the fantastical – and violent – figures that have shaped white corporeality, specifically, one that is fundamental in museum spaces: the figure of isolation, which combines physical, affective, spatial, but also temporal solitudes. The text consists of a first-person narrative, organized dramaturgically around various scenes, about how the corporeality that I have learned to embody in the museum, isolated on itself, comes into conflict with the open space of the São Paulo Biennial of 2023. During this experience various bodies, physically present or on screen, invite me to become aware of my white corporeality and begin to intuit possible forms of community not only in space, but also through time, that contradict what is possible according to the modern-colonial white episteme.

Keywords: body; museum; whiteness; isolation; choreographies of the impossible.

1. PRIMERA ESCENA: CUERPOS FABULADOS

La escena es la siguiente: una mujer de mediana edad está en una exposición, sentada en un banco observando un vídeo. Molesta por el ruido ambiente, se quita los cascos para localizar la fuente de la perturbación y observa numerosos grupos de escolares recorriendo con alboroto las salas.

Esta mujer soy yo, esta es la escena de base a partir de la que escribo las reflexiones a continuación. La exposición no es una cualquiera, es la Bienal de São Paulo de 2023. El vídeo que observo no es cualquiera, es *Samba do crioulo doido* (2004) [Samba del criollo loco] del coreógrafo Luiz de Abreu, una de las piezas de danza brasileña más icónicas desde el cambio de siglo. Las personas que interrumpen mi absorción en el vídeo no son cualquiera, son estudiantes de primaria y secundaria de las escuelas locales de la ciudad, en su mayoría personas negras. Y mi cuerpo no es uno cualquiera, sino uno blanco, conformado por una corporeidad que poco a poco voy descubriendo, gracias a situaciones como esta, como problemática. Este texto se articula en torno a un momento de crisis de mi corporeidad y a alguna pista que descubrí para cuestionarla y transformarla en aquel momento, en aquella exposición, entre los cuerpos que me rodeaban y también durante la escritura. A lo largo del texto detallo un sentir, una mirada y una disposición blancas propias de la corporeidad que el museo invita a asumir —una corporeidad insidiosa, que se activa incluso en entornos expositivos tan abiertos y accesibles como la Bienal de São Paulo— y que voy desmontando a medida que avanzan las reflexiones. Aunque hablo de una pieza que vi, no se trata de ella. Tampoco se trata del grupo de adolescentes. El relato está enraizado en mi corporeidad, oscilando entre un lado y otro, entre el cuerpo que observo en la imagen de vídeo expuesta delante de mí y los de los grupos que se desplazan a mi espalda; gracias a todos ellos soy capaz de imaginar otras corporeidades diferentes a la aprendida.

Mis reflexiones iniciales observando el baile de Abreu se dirigían hacia el denso entramado de fabulaciones a través de las que observamos los cuerpos y los fabricamos, hacia las figuraciones que los constituyen y hacia las mil tensiones y conflictos que se dan entre ellas. Tal y como explica Achille Mbembe, en el marco de un programa de fabulación moderno el cuerpo identificado como negro se convierte en un verdadero “yacimiento de fantasías”¹. Pero no solo los cuerpos negros están atravesados por ellas. Los cuerpos blancos, como el mío, también están hechos a partes iguales de carne y de imaginación. Están conformados por figuras, si bien de otro signo muy diferente. Lo que me propongo en este texto es estudiar alguna de las figuras fantásticas —y violentas— que han conformado la corporeidad blanca, en concreto, una fundamental en los espacios museísticos: la figura del aislamiento.

En esta primera escena, entonces, estoy sentada, tratando de concentrarme en el vídeo, pero el ruido de la sala se filtra a través de los auriculares y mi atención se ve interrumpida. Me sorprende el alboroto, tanto que, en un momento, irritada, abandono mi concentración en la obra y me quito los cascos para mirar hacia atrás. Encuentro diversos grupos de adolescentes de escuelas locales de la ciudad que han venido a visitar la bienal y llenan el espacio con sus juegos, bromas, chillidos y vaciles. Me quedo mirándolos, absorta, y pensando también en mis sentimientos encontrados, entre irritada por no poder concentrarme en el vídeo y encantada de ver estos cuerpos tomando el espacio. En realidad, yo me había girado solo un momento y, aunque llevaba un rato ya mirando otra vez a la pantalla, mis pensamientos seguían con las impresiones que había causado la imagen a mis espaldas de esos grupos de adolescentes.

Si algo he aprendido como espectadora habitual de artes vivas es a prestar atención a los momentos de extrañeza e irritación, a los leves desplazamientos que presiente mi

cuerpo en ellos. Justo en esos instantes inciertos es donde se instala la duda acerca de lo dado, de lo que resulta familiar y se siente como natural. Por ello, me propongo en estas páginas atender a la inquietud que me produjo la interrupción causada por esos grupos de adolescentes, que sospecho que está relacionada con una corporeidad blanca a la que el museo invita, una aprendida y asumida por mi cuerpo sin demasiadas dificultades y que se activa en diversos entornos museísticos y expositivos, los cuales en ocasiones se encargan de sacudirla desde el primer momento, como me ocurrió en la bienal. Esta corporeidad se despliega o se ve impedida en la medida en la que otros cuerpos, humanos y no humanos, arquitectónicos o institucionales, determinan las diversas maneras en las que el entorno expositivo se disponibiliza para la acogida de determinados cuerpos o para obstaculizar su acceso.

Es sabido que la institución moderna del museo ha funcionado como uno de los dispositivos fundamentales para configurar al sujeto de la modernidad mediante un trabajo simbólico; que ha contribuido de manera decisiva a articular la diferencia y la alteridad por medio de representaciones, exhibiciones y exclusiones; que, junto con determinados discursos y ciertas ciencias ha desplegado una actividad extractivista que se ha apropiado de las mismas formas de vida cuyas culturas se exhiben descontextualizadas en sus salas; que a menudo se ha volcado en configurar y cumplir el deseo de alteridad de una civilización ávida, casi caníbal, como propone Joaquín Barriendos, la cual necesita satisfacer no solo su “hambre de metales”, sino también su “hambre de alteridad”². Rolando Vázquez sintetiza con claridad la conjunción de varias operaciones en la institución museo para configurar de manera coordinada y entremezclada la subjetividad moderna:

La modernidad del museo, como movimiento de afirmación y normatividad, se refiere a la manera en la que éste ha sido uno de los mecanismos para la formación del sujeto ideal normativo: Ciudadano (Museo de Historia Nacional), Humano (Museo de Historia Natural), blanco (Museo Etnográfico), “yo” moderno y contemporáneo (Museo de Arte y Arte Contemporáneo)³.

Lo que nos falta por pensar son los procedimientos por medio de los cuales estas operaciones *hacen* cuerpo, fabrican corporeidades, y con ello, determinan percepciones, sentires y disposiciones. No solo las de los cuerpos que han sido excluidos —o incluidos bajo modalidades muy específicas—, sino también las de los cuerpos que habitamos los museos con cierta comodidad. Si apenas hemos logrado comprenderlo es porque a menudo nos encontramos en una trampa que obstaculiza la reflexión: la de pensarnos desde un cuerpo ausente. Muchas de las reflexiones orientadas a descolonizar la corporeidad blanca las realizamos a menudo desde un cuerpo obliterado propio de una episteme corporal moderna caracterizada por la invisibilidad, que concibe al sujeto como ausente de la escena e incorpóreo. Esa es la trampa, sabemos reconocer los problemas que arrastra consigo la concepción moderno-colonial del sujeto, pero esa fantasía que configura una corporeidad ausente apenas permite pensar verdaderamente *desde* un cuerpo, reconocer sus operaciones, observar sus desvíos y limitaciones.

Creo que en la predisposición al aislamiento de mi cuerpo interrumpida por los grupos de adolescentes reside una clave para pensar la corporeidad que invita a encarnar el museo: una que está completamente atravesada por diversos órdenes de encierro sobre sí. El jolgorio de estos grupos consiguió desestabilizar la autosuficiencia y la absorción de mi cuerpo en la contemplación del vídeo y con ello me permitió intuir lo que en realidad estaban desestabilizando: la figura de una escena primordial, que rige los parámetros imaginativos de las corporeidades del museo en la tradición moderna. La escena del espectador solitario. Voy con ella.

2. SEGUNDA ESCENA: LAS SOLEDADES DEL ESPECTADOR⁴

La escena es la siguiente: un espectador solitario, un hombre contemplativo, en silencio, solo en medio de la sala —y parecería que casi en medio del mundo— frente a una imagen fabricada por otro hombre colocada a la altura de sus ojos.

Esta escena no se corresponde con ningún caso concreto, aunque la hayamos observado mil veces. Es la matriz desde la que se plantea en términos figurales una corporeidad que los cuerpos asumen, disponibilizan, corporizan —y con ello también quiebran, desfiguran, desplazan— cuando entran a un museo. Esta escena no aparece de manera circunstancial, sino que constituye y organiza la figura primordial en torno a la que se han articulado las imaginaciones del museo desde la modernidad. Hasta que no nos deshagamos de ella, difícilmente podremos concebir otras museografías, ni practicar otras corporeidades al entrar en el museo.

Se trata de una escena que se podría llamar “mitofísica”, tomando prestado el término de Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro⁵. Presenta una dimensión metafísica, en tanto opera como sustrato esencial y fundacional de una concepción del ser humano, y cuenta con otra dimensión propia del pensamiento mítico, ya que está entretejida con fabulaciones acerca de ese sujeto y del mundo que le rodea. Este apelativo no debería llevar a pensar que la escena constituye una fantasía ajena, como de cuento, sino más bien lo contrario: se trata de una imagen fabulada, sí, pero fundacional que, practicada convenientemente en muchos otros contextos e iterada en muchas representaciones literarias, pictóricas, teatrales, o fílmicas, entre otras, ha sido capaz de conformar el comportamiento, la actitud, la forma de sentir y de habitar de los cuerpos cuando entran en uno de los bastiones todavía poco cuestionados de la modernidad, el espacio del museo.

Podría parecer inconsecuente plantear esta escena mitofísica del hombre solitario en el museo moderno, cuando en numerosísimas representaciones de los salones de la modernidad aparecen las salas atestadas de visitantes en diversas situaciones, a menudo en parejas o en corros, conversando animadamente sobre las obras, o disfrutando del ocio burgués. Estas representaciones no son incompatibles con el aislamiento de la escena mitofísica. Sabemos que en los orígenes de la modernidad estética, “quien se entretiene en el libre juego de la imaginación y el entendimiento lo hace a solas, aunque su sentido del placer tenga pretensión de universalidad”⁶. De hecho, para que los salones funcionaran como lugar privilegiado para la creación de una esfera pública burguesa y liberal incipiente⁷, el sujeto debe primero experimentar su autonomía y su libertad de juicio, algo que se consigue aislándose de lo que no sea aquello que tiene ante los ojos, de su entorno, e incluso de su propio cuerpo. Solo después de este ejercicio de apartamiento e introspección comprobará en comunidad, por medio del diálogo, la validez de su apreciación en una comunidad de deliberación al modo habermasiano, compuesta de individuos soberanos. De acuerdo a esta fantasía prometeica, mi experiencia estética la conformo yo y solo yo de acuerdo con mi sensibilidad y mis facultades, aislada, obviando la manera en la que mi sentir ha sido configurado en comunidades desde el inicio. Este sería un primer tipo de aislamiento, la reclusión respecto a mis pares para poder discutir posteriormente nuestras impresiones.

Vuelvo a mi cuerpo para comprobar en qué medida la figura del espectador solitario ha calado en la conformación de la corporeidad que activo en el museo, así como para estudiar cuáles son los otros cimientos que sostienen esta figura y sus violencias. En efecto, mi disposición corporal observando el vídeo era la de aislar mi percepción e ignorar los cuerpos que me rodean, hacer como que no están ahí, mitigar su ruido y su presencia. Pero la figura del espectador solitario podría parecer inconsecuente en un tiempo de déficit de atención, de

dispersión constante, de exposiciones que se invitan a visitar móvil en mano para capturar códigos que dirigen a otros contenidos, con una oferta de ocio creciente, con exposiciones que cada vez se visitan con mayor velocidad. En mi caso, tenía una bienal completa por delante y mucho menos tiempo disponible del que quería y habría necesitado. Estos ritmos apuntan quizá a otros tipos de aislamiento que se suman a la soledad de la figura mitofísica, como por ejemplo el causado por la voluntad de eficacia en la gestión del tiempo, que promueve una corporeidad hiperatenta —y pronto agotada—, predispuesta a concentrar su atención para aprovechar el escaso tiempo disponible y rendir lo máximo posible, o por lo menos aspirar a ello. O como mínimo, proclive a sentir ansiedad por no lograr absorber con rapidez lo observado a veces fugazmente, o por sucumbir a una distracción imposible de evitar, ya que forma parte de los procesos mismos de toda percepción. En este sentido, la voluntad de aislamiento en la visita al museo, dadas las condiciones, parecería razonable, aunque no por ello un régimen temporal orientado al rendimiento deje de afectar a los cuerpos sometidos a él. Pero las dimensiones de mi aislamiento estaban sostenidas por otras elusiones más, que no solo apuntan a violencias sobre mi cuerpo, sino sobre todo a violencias de carácter moderno-colonial que operan sobre los cuerpos alrededor. A estos aislamientos también se les superpone el que genera la diferencia.

Sospecho que mi sorpresa ante esos grupos de adolescentes de escuelas públicas de la ciudad se debía a que, como espectadora habitual de museos europeos, no estoy acostumbrada a esta toma de posesión gozosa de las salas por parte de cuerpos que desde mi corporeidad blanca europea se consideran marcados. La Bienal de São Paulo desde sus inicios ha invertido mucho esfuerzo en que el espacio de la exposición sea visitado por escolares y público sin recursos, así que mi sentir da cuenta de una corporeidad específica, determinada por un tipo de aislamiento más, el de la diferencia que fabrica el cuerpo blanco. En el momento en el que dejo los cascos a un lado y me doy la vuelta me viene a la cabeza una frase de Ahmed relatando la entrada en una sala de la universidad por parte de cuatro compañeras feministas negras: “La blanquitud se hace mundo al notar la llegada de unos cuerpos más que otros”⁸. En este caso sucede al revés: la blanquitud —qué alegría— no llega a hacer mundo, porque mi cuerpo blanco es casi la excepción. La atmósfera de la bienal no es desde luego blanca, pues no solo desde hace décadas ha promovido mediante la colaboración con escuelas públicas y mediante diversas políticas de accesibilidad la presencia de una población negra que es mayoritaria, sino que además en esta ocasión el equipo curatorial se ha preocupado de que corporeidades “otras” de la gran mayoría marginalizada que son mujeres, personas racializadas, disidencias sexuales, cuerpos diversos y poblaciones originarias ocupen casi todos los espacios, los de la autoría de las obras en exposición y los de los públicos que visitan la bienal. Pero mi cuerpo arrastra impresiones y recuerdos anteriores, la figuración de la blanquitud está instalada, interiorizada, corporeizada y muy poco cuestionada todavía en mi sentir. Por ello, no es que la aparición de esos cuerpos *se note*, sino que mi cuerpo *lo nota*.

Pero las violencias no acaban ahí, también se relacionan con un aislamiento que ofrece una distinción económica y que toma cuerpo en un comportamiento clasista, según el cual el sujeto se permite ignorar la disposición de las condiciones materiales que favorecen su *soledad*, lo cual le lleva a ignorar e invisibilizar muchos cuerpos más. La crisis en la corporización de la figura del espectador solitario me lleva a tomar conciencia no solo del aislamiento respecto a las otras personas que visitan la exposición, sino también de que este aislamiento ignora la aparición de otros más allá. No estoy hablando ahora de un aislamiento que tiene como objetivo concentrarse mejor en la experiencia que la obra ofrece, sino de un aislamiento que invisibiliza, obvia y evita la percepción de los cuerpos que permiten que ese vídeo esté ahí, disponible para mi mirada. Tiende a ignorar los cuerpos que trabajan para

reproducir una vez más la escena de excepcionalidad, como los de quienes situaron la pantalla en ese lugar, los de quienes dirigieron la iluminación, los de quienes limpian cada día, los de quienes guardan la sala. Todos ellos habitan otras tantas de las corporeidades disponibles en el repertorio del museo, destinadas mayoritariamente a cuerpos racializados, de mujeres o en situación económica precaria, corporeidades que tratan de anular su propia presencia, precisamente para no quebrar la fantasía del retiro del espectador solitario.

Esta corporeidad del museo moderno, en definitiva, invita al aislamiento, inclina los cuerpos hacia la separación y la distinción, los predispone hacia relaciones de un determinado tipo, que consisten en ignorar como si no existieran los cuerpos de todas esas personas que cruzan la pantalla o pasan a mi espalda cuando estoy mirando una película, que hacen ruido, que corren por las salas, o que limpian los baños. No es común notarlo, porque se trata de una figuración insidiosa. Tal y como plantea Sara Ahmed, la blanquitud es una “experiencia que desaparece como categoría en la experiencia”⁹, algo particularmente difícil de notar dentro del marco de una episteme corporal que toma como patrón el cuerpo blanco. Pero en este notar la presencia de otras personas se evidencian ya algunas de las violencias que residen latentes bajo la mansedumbre y comodidad con las que habito la sala del museo. Y son violencias que no solo afectan a los cuerpos que se ignoran, sino también a los que se aíslan. Es una corporeidad que, aunque se piense autosuficiente y soberana, implica de hecho un empobrecimiento corporal, relacional, social, o imaginativo de los cuerpos que la incorporamos. Por ello, estas reflexiones no solo se plantean desde una posición de privilegio blanco incuestionable, sino también desde la vulnerabilidad que reconozco cuando tomo conciencia de esa escena mitofísica que incorporo una vez más al entrar en el museo y de los aislamientos que conlleva y que se van sumando. Esta corporeidad aislada sobre sí no solo expulsa y rechaza determinados cuerpos que no se corresponden con su fundación mítica, sino que empobrece y vulnerabiliza a todos ellos, si bien a unos más que a otros, mediante una invisibilización o un aislamiento radical que genera individualización, desempoderamiento y empobrecimiento experiencial.

3. TERCERA ESCENA: COREOGRAFÍAS DE LO POSIBLE

La escena es la siguiente: Una mujer joven negra camina ociosa y errante por calles de Harlem llenas de personas trabajadoras ajetreadas.

Entro en detalle en la escena: en el libro *Wayward lives, beautiful experiments*, Saidiya Hartman reconstruye varios relatos de vida de mujeres negras en Nueva York y Filadelfia a principios del siglo XX¹⁰. Uno de ellos se centra en Esther Brown, una persona orgullosa que defiende por encima de todo su libertad y que por ello se niega a trabajar y a casarse. Esas calles, tal y como las describe Hartman,

ofrecían un despliegue de talentos y ambiciones. Una coreografía cotidiana de lo posible se desplegaba en el movimiento colectivo, que no tenía cabeza y se desparramaba en todas direcciones, los paseantes iban en masa, como un enjambre o el oleaje de un océano¹¹.

Tal y como describe Hartman, en esas coreografías cotidianas de lo posible personas como Esther Brown adivinan otras posibilidades latentes:

El ritmo y el paso anunciaban las posibilidades, aunque la mayoría fueran fugaces y con demasiada frecuencia irrealizables. El mapa de lo que podría ser no se limitaba al rastro literal de los pasos de Esther

o de cualquier otra persona, y este movimiento no regulado fomentaba la creencia de que algo grande podía suceder a pesar de todo lo que se sabía, a pesar de la ruina y los obstáculos¹².

Esta podría constituir una escena fundacional alternativa, contraria a la del espectador solitario, una ocupada en el centro no por un hombre blanco estático y replegado sobre sí, sino por una mujer negra, en un entorno bullicioso con muchas otras personas alrededor, dispuestas a imaginar otras vidas posibles. Y esta escena alternativa es, pienso, la que están activando los grupos adolescentes detrás de mí, con cuerpos que todavía están ensayando múltiples corporeidades, hasta que vayan encontrando una —siempre muy relativa— estabilidad. En el momento en el que me di la vuelta para observarlos me parecía ver una cierta timidez al recorrer las salas; pero también a través de ella y de las formas ensayadas de protocolo de comportamiento en un museo, se abrían paso cuerpos deseantes, que a veces explotaban en salidas de tono inesperadas. Y sus movimientos a menudo imprevisibles parecían, como los pasos de Esther Brown, toda una afirmación de libertad que “amenazaba con deshacer la ciudad, robar el cuerpo, romper todas las ventanas”¹³. Son “coreografías cotidianas de lo posible” que abren la fijeza de la distribución de los recorridos planeados y de las posiciones ocupadas por los diversos cuerpos que nos encontramos en el museo, que despliegan una performatividad capaz de apropiarse del espacio. Son cuerpos que no están ordenados y disciplinados en su lugar, sino continuamente abriendo posibles desde la energía y las pasiones de sus deseos, miedos y dudas.

La escena que despliegan los cuerpos de adolescentes a mis espaldas podría parecer un contrapunto al mío observando el vídeo, o ahora delante del ordenador ideando este texto e iterando una vez más la figura del pensador solitario¹⁴. Pero todo lo contrario: aunque estos cuerpos no escriban sobre el papel para hacer teoría del arte, definitivamente escriben en los espacios que habitan, activando una filosofía utópica hecha carne, un pensamiento que apenas hemos tenido en cuenta en la tradición occidental, uno que se hace desde los cuerpos y con ellos. Son personas, como Esther Brown y tantas otras mujeres que, según escribe Hartman, “imaginaban incansablemente otras formas de vivir y nunca dejaban de plantearse cómo podría ser el mundo de otra manera”¹⁵. Los cuerpos de estos grupos de adolescentes, como el mío, están probablemente buscando alternativas, cada uno a su manera, cada uno desde sus urgencias. Los suyos lo hacen en ese momento en la práctica de habitar el espacio, el mío lo trata de promover aquí sentado y solo, aparentemente, delante del ordenador¹⁶.

Esta tercera escena podría llevar a pensar el museo no desde la quietud de los templos, sino desde el ruido y el ajetreo de una plaza ruidosa y desde el ejercicio de las imaginaciones alternativas de lo que puede ser ese lugar. Parecería sugerir que, como figura para repensar el museo, me interesa más la plaza pública que la visita solitaria. Pero no se trata solo de cambiar una escena por otra, enfrentando dicotómicamente la participación a aislamiento, ni de proponer prácticas de ocupación y colaboración que ya se llevan desarrollando desde hace tiempo en muchos museos de diversas maneras. Lo que me preocupa es tomar conciencia de la corporeidad que alimenta la escena mitofísica del espectador solitario —y de los aislamientos que se le suman—, que ciertos cuerpos todavía activamos casi sin darnos cuenta en nuestras visitas a museos y exposiciones. Y para cuestionar esa corporeidad no solo es necesario cambiar la escena, sino también transformar radicalmente la concepción misma del cuerpo que la habita, ya sea la del espectador blanco solitario y absorto, ya sea la de la mujer negra que camina por medio de la calle bulliciosa en su “coreografía cotidiana de lo posible”. Y para llevar a cabo esta transformación es necesario operar en otro régimen, como sugiere el título mismo de la Bienal de São Paulo de 2023, uno en el que desplegar *coreografías de lo*

imposible. Y es necesario también tomar lo imposible no como una barrera que constatar, sino como horizonte que abrir para desestabilizar las corporeidades aprendidas que habitamos. Se trata de entender lo imposible, tal y como propone la artista Paloma Bianchi, como “fuerza que mueve a la variación de los posibles”¹⁷. Más que límite infranqueable, tomarlo como impulso y fuente de transformación.

4. EL AHORA COMO UNA PROPIEDAD EXCLUSIVA DEL YO

Existe un grado de soledad más que se incorpora a la figura del espectador solitario en la escena mitofísica: mi cuerpo sufre un aislamiento corporal y afectivo también de orden temporal. Uno que determina que yo sienta que mi cuerpo me pertenece solo a mí, de igual modo que percibo, en palabras de Vázquez, “el ‘ahora’, como una propiedad exclusiva del ‘yo’”¹⁸. Lo posible dentro de la episteme corporal moderna en esta situación se entiende entonces como una soledad dentro del tiempo, una soledad en mi presente, que parece pertenecerme también, como mi cuerpo. El esquema temporal de la flecha del tiempo que avanza hacia delante, un *chronos* que se entiende como sucesión de hechos y personas que van quedando atrás, irrecuperables en el presente, promueve una corporeidad en la que el sujeto domina el presente, pero también se encuentra confinado en él.

El “ahora” también es un atributo del museo de arte moderno. La contemporaneidad lleva tiempo en disputa en él, a la historia del arte se le han dirigido críticas sobre al reparto geopolítico desigual en la fabricación de lo que llamamos *contemporáneo*. Pero lo que me interesa aquí no es constatar esta injusticia que condena a unos pueblos, culturas y prácticas al pasado, incapaces de fabricar presente, y a otros a fabricar siempre futuros, situados en la cresta de la ola de innovación, sino sobre todo rastrear cómo la experiencia de un ahora que parece pertenecerle a mi cuerpo constituye una vía clave en la fabricación de una corporeidad aislada y desempoderada, que obstaculiza posibles conexiones con otros tiempos, pasados y por venir. Vázquez ofrece una buena descripción de la vivencia corpórea de orden temporal que promueve la escena mitofísica originaria: “La experiencia se reduce a la superficie del presente, se restringe exclusivamente al ámbito de la presencia”¹⁹. Y alude al aislamiento que supone: “el ‘sujeto moderno’, modelo ideal de lo ‘humano’, vive en el encierro de la individualidad, el consumo y el artificio; vive separado de los demás, de la Tierra y de la comunidad que lo precede”²⁰.

5. CUARTA ESCENA: UN CUERPO IMPOSIBLEMENTE ACOMPAÑADO. COMUNIDADES A TRAVÉS DEL TIEMPO

Alguien baila samba en medio de un escenario vacío. No baila en soledad, sino en la compañía de muchos cuerpos que han bailado antes y de muchos otros que bailarían después.

Observando el cuerpo de Abreu en el vídeo, ahora en relación con las comunidades que bailan detrás de mí, desplegando esas coreografías de lo posible me pregunto acerca de cuáles son las comunidades que tiene a su alrededor, que comparten el presente con él. E intuyo que son comunidades más allá del tiempo.

La noción de síncope del pensador brasileño Muniz Sodré puede ofrecer alguna pista ²¹. Él explica que la samba, así como el blues, el jazz y otras músicas afroamericanas tiene un gran poder movilizador debido a la síncope, el compás que falta, que tiene el efecto de incitar “al oyente a llenar el tiempo vacío con marcas corporales —palmas, contoneos, balanceos, bailes. Es el cuerpo que también falta— en la apelación de la síncope”²². Justo ese compás

desaparecido es el que da el impulso necesario para que el cuerpo se implique en ocupar su ausencia mediante una manifestación aquí y ahora: una palmada, una pisada fuerte en el suelo, un golpe de voz, un gesto más acentuado. La síncopa de la samba apela a los cuerpos presentes que en comunidad la cantan y bailan, cuenta con ellos. Pero entre las líneas del libro de Sodré creo ver otros cuerpos asomando que también puede convocar la samba, que no son solo los presentes, sino también los ausentes. Su texto comienza refiriéndose a Duke Ellington: “dijo que el *blues* siempre lo canta una tercera persona que no est  ahí”²³. Me interesa retomar la persona ausente en un sentido ya no solo de lo posible que comentan Ellington y Sodré, sino en un sentido capaz de movilizar posibles que parecen *imposibles* para la corporeidad occidental. Mi hipótesis es que la síncopa, el compás ausente, podría ser el espacio no solo para que los cuerpos presentes se involucren, sino también para que los cuerpos ausentes se hagan presentes.

Susan Buck-Morss en su *Historia universal* propone pensar los bailes del vudú, una de las formas de la diáspora de religiones africanas en el continente americano, como ritos alegóricos en los que se experimenta “la historia como catástrofe”²⁴. Buck-Morss los compara con las prácticas culturales masónicas, también orientadas a la creación de comunidad y de redes de confianza. Pero en este caso los viajeros blancos privilegiados cruzaban el Atlántico con su baúl, con sus pertenencias y su pasado a cuestas, insertos en un tiempo en el que podían confiar, que les permitía pensar en el futuro como la continuación del presente. “La permanencia de los significados y del sentido es el lujo de aquellos que viven cómodamente en el presente, para quienes la marcha hacia adelante del tiempo parece ser progreso”²⁵. El contraste con otras prácticas culturales que también cruzaron el Atlántico, pero en condiciones radicalmente distintas, es enorme. Los cantos y bailes del vudú, explica Buck-Morss, también buscan crear comunidad y sentido, pero en este caso entre personas capturadas, vendidas, desplazadas, esclavizadas, que viajan sin su comunidad, sin baúles y sin su pasado a cuestas, con una historia en ruinas. En esta cultura hecha pedazos en la que no hay garantía de continuidad entre pasado, presente y futuro, “los dioses están radicalmente lejos. Han dejado atrás a los vivos”. Por ello, “deben ser convocados de nuevo, físicamente reincorporados, ‘poseyendo’ literalmente el cuerpo del creyente en cada ceremonia vudú”²⁶. En una cultura que ha viajado en cuerpos y no en baúles, es una urgencia de primer orden convocar a los dioses, o a los fantasmas familiares, o los recuerdos de quienes quedaron atrás, las personas ausentes. El cuerpo bailando es el único en el que se puede anclar la certeza de una comunidad que se practica y activa aquí y ahora, pero también la de una comunidad fantasmal o utópica a través del tiempo, que rompe la linealidad de la historia occidental.

Pensado así, el cuerpo de quien baila samba, un baile de matriz africana que se formó a partir de las rutas de comercio atravesando el Atlántico, no está solo, nunca lo ha estado, porque la samba es bailada con la comunidad de personas que han conformado el propio cuerpo y que quizá se hacen presentes justo en los compases que faltan. Si vuelvo al cuerpo de Abreu, aventuro que quizá puede estar bailando solo, pero nunca aislado en un sentido moderno solipsista prometeico. Su cuerpo entonces no es suyo, o no es solo suyo, sino que est  habitado por mil otros, los que han bailado samba antes que él y que se hacen presentes en gestos, dinámicas, movimientos y ritmos que insisten en seguir circulando. Los cuerpos que acompañan esta danza configuran una comunidad más allá del tiempo, que se reúne en el cuerpo de quien baila aquí y ahora. Una comunidad imposible para la temporalidad moderna colonial, pero posible para otras concepciones del tiempo. Creo que esta afirmación de Abreu en su tesis podría avalar esta voluntad de compañía: “me gustaría que la obra fuera una especie de libro en el que contamos, recontamos, inventamos y conservamos una memoria que no podemos borrar para las nuevas generaciones”²⁷.

No parece extraño que la noción de “tiempo espiralar” de Leda María Martins haya sido una referencia clave en la concepción de esta bienal²⁸. Frente a un esquema de tiempo moderno-colonial, sucesivo, secuencial e irreversible, que distingue, separa e incomunica pasado, presente y futuro, el tiempo espiralar propio de los pensamientos de matriz africana permite conexiones imposibles para nuestro régimen temporal. Una coreografía imposible entonces podría ser una que sucede en un horizonte de tiempo espiralar en la que, tal y como explica Hélio Menezes, uno de los miembros del equipo curatorial, “el tiempo puede experimentarse a través del principio del movimiento: una curva que gira, va y viene, revuelve la cronología, conjuga recordar y devenir como verbos siameses”²⁹. Desde este tiempo espiralar, las coreografías imposibles que promueve esta bienal reunirían tiempos y espacios más allá de los límites de lo posible según un régimen epistémico moderno-colonial, promoviendo una articulación de prácticas cotidianas, activistas, soñadoras, políticas, artísticas y de otros tipos a través de tiempos diversos que se organizan para combatir los sistemas de violencia históricos y presentes. Esta concepción del tiempo ancestral es clave para tomar conciencia del aislamiento en el presente del espectador solitario y para abrir vías a conjunciones (im)posibles con otras comunidades impensables.

La ancestralidad, en curvas y ritornelos, se instala y se expande. Principio mater relacional, entrelaza todo lo que existe en el cosmos y [...] garantiza la existencia al mismo tiempo común y diferenciada de todos los seres, en los cuales se incluye la persona y sus entornos, en la variedad y diversidad de la naturaleza³⁰.

A pesar de todo, incluso los cuerpos educados en una episteme corporal moderna colonial siguen teniendo la capacidad de acoger a muchos otros, si bien las impresiones que apuntan a ello se han negado y relegado al olvido, considerando sus apariciones a menudo como engañosas, falsas, alucinatorias, o incluso patológicas. Gloria Anzaldúa explica con claridad este proceso de borradura: “como muchos indios y mexicanos, yo no consideraba reales mis experiencias psíquicas. Negaba que hubieran tenido lugar y permití que mis sentidos internos se atrofiaran. Permití que la racionalidad blanca me dijera que la existencia del ‘otro mundo’ era pura superstición pagana”³¹. Ese “otro mundo” pienso que está hecho también de comunidades que se manifiestan, coexisten en el presente, si bien lo hacen con una presencia más leve. Son comunidades hechas de cuerpos cuyas existencias, sujetas a un recuerdo, a una imagen que aparece de modo intempestivo, a un gesto, son, de acuerdo a la lógica moderno-colonial, precarias, livianas, apenas perceptibles, tanto que se han llamado fantasmas o visiones y han sido relegadas al ámbito de lo ilusorio, subjetivo, o engañoso. Pero quizá para contrarrestar su liviandad material, causan muchos más estragos. Quizá a menor sustancia corporal, mayor impacto energético y emocional.

Si la corporeidad moderna es capaz de convocar comunidades a través del tiempo, si alcanza esa *facultad* (Anzaldúa) de sobrepasar las capacidades limitadas de la corporeidad moderno-colonial, es solo en momentos de urgencia en los que el cuerpo se siente amenazado y busca ayuda. Susan L. Foster recogía en su texto *Los cuerpos de la protesta* una cita en la que una de las personas que se manifestaban en Seattle en 1999 lograba sentir una comunidad a través del tiempo:

¿Quién puede decir en qué lugar en concreto, a qué hora y en qué fecha exactamente comenzó este movimiento global? Pero sabemos que entre los gases y las balas nos volvió la memoria. Durante aquellos momentos se nos reveló nuestra historia, sentimos los límites de nuestra piel marcados por la lucha global e histórica y dejamos de esperar a que alguien legislase u ordenase el mundo por nosotros³².

Esta posibilidad de comunidad a través del tiempo está vedada en el caso de la corporeidad solitaria de la escena primordial del museo, con una existencia que se percibe segura, aislada de las violencias de todo tipo, que siente que están allá fuera y no reconoce como propias. Es un cuerpo quizá confiado y que se siente a salvo, pero empobrecido y reducido en su aislamiento respecto a las comunidades a través del tiempo a las que pertenece.

En medio de estas reflexiones observo mi aislamiento ya no como coraza protectora, sino como reducción, limitación y empobrecimiento corporal. Así, vuelvo a la escena sobre la que construyo este texto: la que protagonizo como espectadora sentada, absorta. Una mujer que parece sola, pero que vislumbra sus conexiones en una coreografía de lo posible con las comunidades de adolescentes atravesando el museo, y, ahora podemos intuirlo, también involucrada en una coreografía de lo imposible con las comunidades que imagina bailar delante de sí en el vídeo y las que entrevé y va reconociendo en sí. Así imagina un rompimiento de las pautas, los límites y las separaciones de una corporeidad aprendida en la que la temporalidad occidental recalcitrante comienza a grietarse. Y desde esa intuición se le hace palpable la evidencia de cómo los cuerpos son, como sugiere Martins, “el lugar de un saber en continuo movimiento de recreación, remisión y transformación permanente”³³.

Este cuerpo que se reconoce vulnerable, que empieza a intuir esas comunidades habitando su cuerpo, es la garantía de reunión y articulación con otros tantos por medio de memorias, gestos, ritmos o prácticas corporales a través del tiempo. En cada espectadora late una auténtica comunidad que podría manifestarse, porque el ahora no le pertenece solo a su cuerpo físicamente presente, sino a todos los que se manifiestan y actúan aquí, con cuerpo material propio o sin él. Su cuerpo, en relación con todos estos otros, se descubre como uno desde el que seguir agrietando la escena mitofísica y desde el que tomar conciencia de que su cuerpo ni es solo un cuerpo, ni está solo.

REFERENCIAS

- Ahmed, Sara. “A phenomenology of whiteness”. *Feminist Theory* 8, no. 2 (2007): 149-168. <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Barbosa, Luiz Augusto (Luiz de Abreu). “A iminência do samba: análise do processo de criação da coreografia *O Samba do Criolo Doido*”. MA diss. (TFM), Universidade Federal de Uberlândia, 2016. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28997>
- Barriandos, Joaquín. “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”. *Transversal* 8, no. 7 (2008). <https://transversal.at/transversal/0708/barriandos/es>
- Bianchi, Paloma. “Manifiesto de lo imposible y la responsabilidad del arte”. ~ *Accesos: Revista de investigación artística*, no. 5, (2022): 12-15. Número dedicado a ‘Afectividades otras, magias, cuerpos’.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haití y la historia universal*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013. <https://doi.org/10.7440/2014.19>
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

- Fernández Polanco, Aurora. *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao: Consonni, 2019.
- Foster, Susan L. "Coreografías de la protesta". En *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, eds. Victoria Pérez Royo y Diego Agulló, 71-106. Barcelona: Mercat de les Flors/Institut del Teatre/Ediciones Polígrafa, 2016.
- Hartman, Saidiya. *Wayward lives, beautiful experiments. Intimate stories of social upheaval*. Nueva York/Londres: W.W. Norton & Company, 2019.
- Martins, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones, 2016.
- Menezes, Hélio. "Coreografías do impossível, encruzilhadas do tempo". En *Coreografias do impossível*. Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, orgs. Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes, Manuel Borja-Villel, 14-19. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023.
- Sodré, Muniz. *Samba. O dono do corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.
- Vázquez, Rolando. "El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad". *Otros logos. Revista de estudios críticos*, no. 9 (2018): 46-60.
- Villa, Rocío de la. "El origen de la crítica de arte y los Salones". En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, coord. Anna Mª Guasch. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

Notas

- ¹ Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra* (Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones, 2016), 83.
- ² Joaquín Barriendos, "Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias", *Transversal* 8, no. 7 (2008).
- ³ Rolando Vázquez, "El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad", *Otros logos. Revista de estudios críticos*, no. 9 (2018): 49.
- ⁴ Uso aquí "espectador" en masculino no genérico, ya que se refiere a una figura que, aunque pueda ser corporeizada parcialmente en cualquier tipo de cuerpo, figuralmente corresponde a uno blanco identificado como hombre.
- ⁵ Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019).
- ⁶ Aurora Fernández Polanco, *Crítica visual del saber solitario* (Bilbao: Consonni, 2019): 44.
- ⁷ Rocío de la Villa, "El origen de la crítica de arte y los Salones", en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, coord. Anna María Guasch (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003).
- ⁸ Sara Ahmed, "A phenomenology of whiteness", *Feminist Theory* 8, no. 2 (2007): 150.
- ⁹ Ahmed, "A phenomenology of whiteness", 150.
- ¹⁰ Saidiya Hartman, *Wayward lives, beautiful experiments. Intimate stories of social upheaval* (Nueva York/Londres: W.W. Norton & Company, 2019).
- ¹¹ Hartman, *Wayward lives*, 64.
- ¹² Hartman, *Wayward lives*, 233.
- ¹³ Hartman, *Wayward lives*, 234.
- ¹⁴ Fernández Polanco, *Crítica visual del saber solitario*.
- ¹⁵ Hartman, *Wayward lives*, XV.
- ¹⁶ Este texto está escrito en torno a una experiencia que podría parecer que encaja perfectamente dentro de la figura del pensador introspectivo, solitario, del sujeto meditativo que, gracias exclusivamente a su imaginación creativa,

inventa teorías, reflexiona sobre sí y da forma a su ser, construyéndose, un sujeto autotético, según la fantasía solipsista del saber prometeico que justamente se cuestiona en estas páginas. Pero se trata solo de una dramatización del relato, de un modo de disponer toda una serie de ideas que han sido configuradas en lecturas, conversaciones y revisiones del texto por parte de colegas como Elvira Burgos, Diana Delgado, Talma Salem, o Janaina Carrer. La base de todo este texto está constituida por todas esas interacciones y por toda una serie de experiencias corporales que han surgido siempre en contacto con muchos otros cuerpos.

¹⁷ Paloma Bianchi, “Manifiesto de lo imposible y la responsabilidad del arte”, – *Accesos. Revista de investigación artística*, no. 5 (2022): 13.

¹⁸ Vázquez, “El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad”, 58.

¹⁹ Vázquez, “El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad”, 58.

²⁰ Vázquez, “El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad”, 58.

²¹ Muniz Sodré, *Samba. O dono do corpo* (Rio de Janeiro: MAUAD, 1998).

²² Sodré, *Samba. O dono do corpo*, 11.

²³ Sodré, *Samba. O dono do corpo*, 11.

²⁴ Susan Buck-Morss, *Hegel, Haití y la historia universal* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

²⁵ Buck-Morss, *Hegel, Haití y la historia universal*, 124.

²⁶ Buck-Morss, *Hegel, Haití y la historia universal*, 123.

²⁷ Luiz Augusto Barbosa (Luiz de Abreu) (2016) “A iminência do samba: análise do processo de criação da coreografia *O Samba do Criolo Doido*” (MA diss., Universidade Federal de Uberlândia, 2016), 114.

²⁸ Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2023).

²⁹ Hélio Menezes, “Coreografías do impossível, encruzilhadas do tempo”, en *Coreografías do impossível*. Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 14. (São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023).

³⁰ Martins, *Performances do tempo espiralar*, 203.

³¹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La frontera: The new mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1999), 83.

³² Susan L. Foster, “Coreografías de la protesta”, en *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, eds. Victoria Pérez Royo y Diego Agulló (Barcelona: Mercat de les Flors/Institut del Teatre/Ediciones Polígrafa, 2016), 91-92.

³³ Martins, *Performances do tempo espiralar*, 208.