

LAS
INTERMITENCIAS



Grupo: Universidad Antonio
Nariño. Dirección: Juana
Ibanaxca. (Foto: Zoad Humar)



Grupo: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Dirección: Juan Felipe Franklin. (Foto: Zoad Humar)

DE LO DISCIPLINAR A LO LIMINAL DEL CUERPO¹

COQUE SALCEDO

Cuerpo... una distancia prudente. Ese espacio en que la mirada es un reflejo en sí mismo, entre el afuera-adentro que me constituye, entre la reflexión y el sentir que como cuerpo me inscribe...

Mi recorrer por las artes escénicas² –las cuales asumo como performáticas– me exige hablar desde mi experiencia somática, único lugar desde donde conservo una relativa propiedad para hacerlo. Tal propiedad proviene de la sensibilidad auto-etnográfica desde donde asumo este ejercicio crítico y esfuerzo de auto-observación. La mayor virtud que ofrece la autoetnografía analítica es el auto-conocimiento:

El tipo de auto-conocimiento del que estoy hablando reposa en la intersección entre biografía y sociedad: auto-conocimiento que viene de la comprensión de nuestra vida personal, identidades y sentimientos como profundamente conectados y en gran parte constituidos por –y por turnos ayudando a constituir– los contextos socioculturales en los que vivimos (Anderson, 2006: 390)³.

¹ Este texto es parte de una investigación que inicié como proyecto de aplicación práctica (PAP) de la especialización en Estudios culturales, de la Pontificia Universidad Javeriana (2009). La profesora Marta Cabrera asesoró y acompañó el desarrollo de esta investigación.

² Mi práctica de danza contemporánea inició en 1997. A esta práctica se sumó la del circo, particularmente entre el 2003 y el 2009. Actualmente continúo explorando desde el campo abierto de la danza hacia otras expresiones artísticas.

³ "The kind of self-understanding I am talking about lies at the intersection of biography and society: self-knowledge that comes from understanding our personal lives, identities, and feelings as deeply connected to and in large part constituted by –and in turn helping to constitute– the sociocultural contexts in which we live".

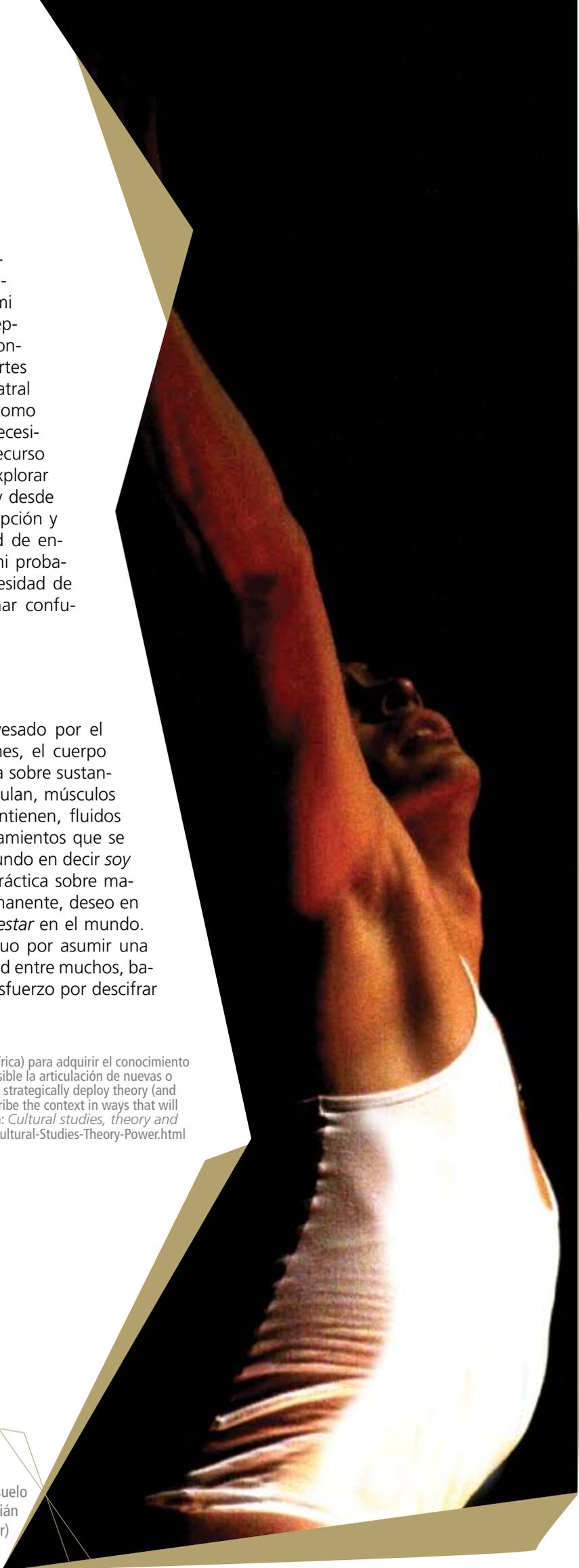
Es desde mi encuentro como cuerpo, entre su *estar* en el tiempo, su movimiento y los estudios culturales que hablo, desde cierta necesidad activista de intervención social. Desde mi necesidad de dar fundamento teórico y conceptual a la danza, e intentar el deshacer de sus fronteras⁴. Desde mi incapacidad de asumir las artes escénicas como actividad de representación teatral o espectáculo de entretenimiento y el cuerpo como objeto útil de aptitudes y fuerzas. Desde mi necesidad de darle materialidad a la teoría como recurso estratégico en un contexto particular, para explorar las formas de construcción de conocimiento y desde allí fortalecer y consolidar proyectos de percepción y de circulación de afectos. Desde la necesidad de encarnar la abstracción de las ideas, confesar mi probable adicción al pragmatismo teórico y la necesidad de exponerme como laboratorio para desentrañar confusos laberintos.

Certeza disciplinar como distancia de presencia

Sin intervenciones, sin mediaciones, atravesado por el deseo, por la concupiscencia, por las pulsiones, el cuerpo es *carne* (Castro, 2004); es materialidad íntima sobre sustancia de experiencia directa; huesos que se articulan, músculos que se contraen y extienden, tejidos que contienen, fluidos que recorren; es ideas que se elaboran, pensamientos que se procesan, sensaciones que se desbordan. Redundo en decir soy mi cuerpo, sólo yo ya es insistencia, somos práctica sobre materia, representación en hacer y deshacer permanente, deseo en carencia por su impermanencia, sentir de mi *estar* en el mundo. El *ser* desde el margen es intento del individuo por asumir una integralidad de correlación, unidad de movilidad entre muchos, balance orgánico de un múltiple, performático esfuerzo por descifrar el código inmune de su identidad.

⁴ "(...) estratégicamente desplegar teoría (e investigación empírica) para adquirir el conocimiento necesario para redescubrir el contexto en formas que harán posible la articulación de nuevas o mejores estrategias políticas". Versión original en inglés: "(...) strategically deploy theory (and empirical research) to gain the knowledge necessary to redescubrir el contexto en formas que harán posible la articulación de nuevas o mejores estrategias políticas". En: *Cultural studies, theory and power*. <http://science.jrank.org/pages/8913/Cultural-Studies-Cultural-Studies-Theory-Power.html>

Homenaje a Ana Consuelo
Gómez. Dirección: Julián
Alvarado. (Foto: Zoad Humar)



**Hablo, también, desde la
necesidad de encarnar
la abstracción de las
ideas, confesar mi
probable adicción al
pragmatismo teórico y la
necesidad de exponerme
como laboratorio
para desentrañar
confusos laberintos.**

Al iniciar la práctica en danza, como cuerpo, materia, me vi acoplado en todo un haz de relaciones, en procedimientos que me fueron otorgando diferentes *schemas*⁵ mediante formación y producción de un cuerpo, métodos, técnicas e instrumentos propuestos en un juego de reglas y definiciones que enmarcaban lo verdadero y tranquilizante de mi nuevo repertorio de representación. Estas afortunadas dinámicas me permitieron vibrar y explorar la visceralidad del impulso, que aún me abarca por el movimiento. Contradictoriamente, fue el arduo y delicado desarrollo de habilidades desde el terreno físico, concretamente el aspecto tónico de lo corporal, lo que poco a poco fue disolviendo en mí la trascendencia de la certeza de mi cuerpo.

Como cuerpo danzante, entre más detallaba y profundizaba en mi naturaleza, más se alejaba su evidencia; la obviedad se difuminaba mientras mi cuerpo confesaba su ausencia; mi propia performatividad me distanciaba de la tangibilidad de mis órganos y lo abstracto de mis pensamientos. El diseño detallado del cuerpo que mediante la danza como disciplina realizaba, fue gestando en mí un nuevo *schema*, que a pesar de no ser evidente, era plenamente immanente. Una nueva experiencia descrita por Lepecki como el *cuerpo esquematizado* que

(...) es representado por un conglomerado de trazos, en los que parece ser una nueva caligrafía-letras desconocidas componiendo una abstracta figura. Este cuerpo representacional que se distancia de su fuente antropomórfica es nada más que un cuerpo separándose de la certeza de su presencia (Lepecki, 2004: 3)⁶.

⁵ "El *schema* significa la forma, el molde, la figura, la apariencia, el exterior, el gesto, la figura de un silogismo y la forma gramatical. Si la materia nunca se presenta sin su *schema*, ello significa que solo aparece con cierta forma gramatical y que el principio que la hace reconocible, su gesto o su apariencia habitual, es indisoluble de lo que constituye su materia" (Butler, 2002: 61).

⁶ "(...) is represented by a conglomerate of traces, in what appears to be a new calligraphy-unknown letters composing an abstract figure. This representational body that distances itself from its anthropomorphic source is nothing more than a body detaching itself from the certainty of its presence".

Desde la abertura, contemplaba cómo mi presencia, sin la pesadez de un origen, ligera, flotaba en distancia. Cuerpo y presencia, alejados y aún unidos, ocupaban un espacio de dimensión voluble, de vaciedad no vacía; una hondura de ausencia⁷.

⁷ El circo me generaba un sentir similar, pero más extremo. Si bien es magia, fantasía de lo irreal, posibilidad de realizar lo imposible, humor inocente, es fácilmente víctima de su propia fortaleza –por supuesto, la danza corre el mismo riesgo–. Ese sentido transgresor en el que las fuerzas y patrones de la normalidad se quiebran; esa calidez que acoge lo etéreo del sueño, la ilusión y la risa, en tacto y caricia real; toda esa potencia es a la vez vulnerabilidad de los cuerpos, a las consecuencias del fortalecimiento extremo, sólido y rígido de su pertenencia, del arraigo en cierre de sus ofrecimientos de identidad, de su hacer. Su mayor vulnerabilidad reside en los efectos de la virtuosidad que en algunos cuerpos genera, mientras se afirman en el concebir su destreza como natural y propia. El cierre de su capacidad conectiva los sumerge en un peligroso terreno, en el que los cuerpos, adeptos y ansiosos de la sensación generada por la mirada apropiable del poder, corren el riesgo de sucumbir a él. De nuevo, el asunto es agenda de la percepción, ¿cómo no percibirse como cuerpo reflejo de sí como objeto? Como cuerpo que asume su cuerpo, y sus virtudes o su virtud de adquirirlas, como realidades previas de su percepción. Hay cuerpos cuya percepción cree capturar una realidad que carga su sentido en sí, que buscan percibir el reflejo de la esencia que un objeto proyecta; su capacidad de percepción se afina en relación con la emisión que debe recibir de otro cuerpo-objeto de existencia previa, ajena e independiente. Sin saberlo, estos cuerpos comparten su lugar con otros cuerpos que se perciben a través de sí; en volverse a sí, se perciben y se constituyen, al darse sentido y forma como posibilidades y estímulos expresados. Su apreciación da forma llenando su realidad de sentido. Si como cuerpos son objetos táctiles, lo son en el sentido que su percepción les otorga; son objetos perceptivos que toman cuerpo en acción de percepción hacia sí mismos. Para los cuerpos concebidos como objetos de naturaleza preobjetiva, su percepción de sí como realidad previa de extra-cotidiana destreza es prueba de la esencial unidad que integran con su presencia; la evidencia de su cuerpo y sus virtudes, como certeza de carne y hueso, los hace merecedores de la admiración y privilegios que reciben por su sacrificio y esfuerzos.



Grupo: Politécnico
Grancolombiano. Dirección:
Sara Cecilia Alba Vergara.
(Foto: Zoad Humar)

Una especie de “deber hacer” en cuanto a las rutinas corporales, no-discursivas, de formación y entrenamiento, se fue tornando en una “necesidad de hacer”, en la necesidad de recuperar la afectividad que en un momento dado calmaba y respondía a la intuición que aún me acompaña; aferrándome a la verdad palpable de mi presencia y abrazándola con todas mis fuerzas, la verdad concreta que me sostenía escurrió hasta la última gota de su realidad.

Una vez más, mi cuerpo capaz, fuerte, hábil, yacía desubicado en su vacío, en una realidad de apropiación y certeza por su evidencia. Por fortuna, este desbordado sentir no es un llegar, sino el camino en sí. Desde allí, desde lo que me quedaba como concreta abstracción, desde esas mismas prácticas, surgió el menester vital de cavar entre los archivos de su intangible decir; una suerte de realidad abstracta, de realidad ausente, abrió la alternativa dejada por la misma certeza de lo natural. Por terquedad o supervivencia, la necesidad de mi hacer inició su escarbar entre lo probable discursivo de la enunciación de su práctica.

Fue el vacío, la sensación de vacuidad, lo que me hizo imposible permitirme lo que consideraba resignación; esa usual percepción que recaía sobre el cuerpo escénico y lo fijaba en su evidencia material y su hacer. “El vacío no es un límite, es un paso” Negri, 2000: 38). Me fue preciso acercarme a los *bordes del vacío* mientras aún me aferraba a la verdad. La verdad de un cuerpo presente al que se le vaciaba su realidad (Negri, 2000).

Cuando se le arrebató la realidad a la verdad, no se le puede seguir llamando verdad. Es lo real lo que se ha vuelto verdadero, otra verdad (...) este hundirse de nuestra alma en lo abstracto, constituyen un camino que nos involucra duramente (...). Debemos vivir y sufrir la derrota de la verdad, de nuestra verdad. Debemos destruir su representación, su continuidad, su memoria, su huella (...). Aceptar la abstracción del mundo, sufriendo su frialdad, el desierto de las pasiones (Negri, 2000: 23-24).

Una vez más, mi cuerpo capaz, fuerte, hábil, yacía desubicado en su vacío, en una realidad de apropiación y certeza por su evidencia. Por fortuna, este desbordado sentir no es un llegar, sino el camino en sí.

Mientras aún me resistía a lo abstracto⁸ de la materia de mi cuerpo –en ese intento de ser–, era incapaz de conformarme con la realidad manifiesta que en virtud y objeto de admiración se ofrecía, viéndome así confrontado con el trabajo

(...) centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello (...) asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas*⁹: *anatomopolítica del cuerpo humano* (Foucault, 1976: 168).

Esta noción para la que, todavía hoy, es *normal* la verdad de la presencia del cuerpo, un cuerpo objeto, objetivo de normalización¹⁰, de inserción en un campo de verdad; un ver para el que las disciplinas – como en este caso, la danza– dan las condiciones de verdad, objetos e instrumentos conceptuales y técnicos inscritos en un horizonte teórico, como forma de ejercicio del poder. Este *hacer* disciplinar pierde la perspectiva de un poder que se mantiene en carencia, que reduce el número de quienes lo ejercen al tiempo que aumenta el número de aquellos sobre quienes es ejercido, en promesa resignada de algún día gozar de tales privilegios. Es aquí, en el anhelo de su falta, donde se automatiza el poder, donde disciplina al individuo generando su individualidad. Es cuando economiza en su acción vigilante, ahora discontinua, gracias al estado interior de los individuos, un estado de consciente, permanente y continua vigilancia (Castro, 2004).

La máquina disciplinar de Foucault ayuda a visualizar una perspectiva de terrenos como el de la danza, como modos de funcionamiento sobre cuerpos, concebidos como materias de certeza evidente.

Si bien no profundizo en las conformaciones teórico-prácticas de la disciplina, creo preciso mencionar que, como dispositivos disciplinares integran prácticas discursivas y no-discursivas. Las formaciones discursivas o epístemas son el conjunto de relaciones y enunciados que permiten rastrear un mismo sistema de formación y saber, una verdad; la función del discurso consiste en ligar al sujeto con la verdad, siendo así elemento formador de subjetividad, un dispositivo estratégico de las relaciones de poder, sin que estas sean ni su fuente ni su origen.

Las prácticas discursivas no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos. Ellas toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen (Castro, 2004: 94).

El orden del saber es la circunstancia eventual del *hacer* positivo de las relaciones de poder, como prácticas no-discursivas, corporales e incorpóreas; es la delimitación y relación: del ámbito de los objetos de los que puede hablar; del espacio que ocupa el sujeto que habla de los objetos y las prácticas; del predio de estratificación de los enunciados en el que los conceptos se definen, se atribuyen y modifican; y de la contingencia del discurso de ser apropiado y utilizado.

8 "[...] el gran paso a la abstracción se había convertido en paso a la impotencia. Apología de la impotencia. Dijera lo que dijera Baudrillard, valía solo en caso de que la idea reguladora del razonamiento se abriera sobre un horizonte cuyo destino era el vacío. ¡Voilà el gran paso, revelado al íncrito público, evidente incluso para los ciegos y los rabinos! Pero la abstracción, que es necesaria, ¿por qué tiene que ser impotente?" (*Ibid.* 28)

9 "Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida" (Foucault, 1976: 168).

10 "Para Foucault, en su forma moderna el poder se ejerce cada vez más en un dominio que no es el de la ley, sino el de la norma, y, por otro lado, no simplemente reprime una individualidad o una naturaleza ya dada, sino que positivamente la constituye, la forma" (Castro, 2004: 250).

El conjunto así formado a partir del sistema de positividad y manifestado en la unidad de una formación discursiva es lo que se podría llamar un saber. El saber no es una suma de conocimientos, porque de estos se debe poder decir siempre si son verdaderos o falsos, exactos o no, aproximados o definidos, contradictorios o coherentes. Ninguna de estas distinciones es pertinente para describir el saber, que es el conjunto de los elementos (objetos, tipos de formulación, conceptos y elecciones teóricas) formados a partir de una única y misma positividad, en el campo de una formación discursiva unitaria (Castro, 2004: 320).

La abstracción generada en la presencia evidente de mi cuerpo por los mecanismos de concreción disciplinar era una consecuencia de diferentes fuerzas. Por un lado, un cambio de estado de la materia como respuesta natural físico-química a la constricción, a la presión ejercida mediante prácticas –discursivas y no-discursivas–; una transformación producto de fuerzas implementadas desde dispositivos de conocimiento –con matices dialécticos de *verdad*–, una mirada objetiva de mi cuerpo, como en tercera persona, un ver hacia el propio cuerpo como objeto apreciable y real. Otra fuerza efectiva era la traducción que yo como cuerpo intentaba de esas fuerzas ejercidas por mí desde una perspectiva objetiva, para mi propia asimilación subjetiva; más allá del hacer sobre el cuerpo como máquina de fuerzas útiles y productivas, cada movimiento que ejercía sobre él buscaba realizarlo sobre un apreciar de mi cuerpo como experiencia sensible; percibir dando apertura al *sentir* de las sensaciones de cada estímulo, los efectos de cada fuerza con el fin de asimilarlos en una dirección acorde con el cuidado y sentir de mi cuerpo también percibido. Fue la fusión de estas fuerzas la que poco a poco me fue llevando como cuerpo, en un agenciamiento constituyente, a los límites de mi evidencia.

Mi cuerpo sólido se hizo de otra materia formada de acción y palabra, un cuerpo cuya presencia era una constitución de otra naturaleza, una materia real, pero también artificial y abstracta.

Agencia del cuerpo hacia el umbral de su ausencia

Mi materia y noción de cuerpo evidente, fueron obteniendo los efectos transformativos de las fuerzas disciplinares; mi cuerpo sólido se hizo de otra materia formada de acción y palabra, un cuerpo cuya presencia era una constitución de otra naturaleza, una materia real, pero también artificial y abstracta. Desde ese cuerpo como materia transformada que perdía la *verdad* de su previa totalidad con su presencia, se extendió su propia y abstracta artificialidad hacia la reubicación de las prácticas escénicas en las que me sumergía, como saberes en un ámbito de abstracción. Lo abstracto no niega la presencia de materia, ni es operación intelectual de separación de las cualidades del cuerpo-objeto para apreciarlo en su pura esencia. La abstracción habla de la “verdad de lo facticio”:

Lo facticio se transforma en verdad, en una nueva (segunda o enésima) naturaleza. Lo facticio anula la verdad y produce una nueva y dura definición de esta (...). Esta perversión es más verdadera que cualquier trascendencia, que cualquier legitimación tradicional de la verdad. Lo facticio no es vacío; es ser, aunque en él nos fatiguemos y casi tomemos sus sombras por un engaño. Pero es un engaño fuerte y real. ¡Qué consistente es esta superficialidad! ¿No conseguimos acostumbrarnos a ella, nos lamentamos de sus sombras? Pero estas nos involucran, actúan sobre nosotros y nos traicionan. Los efectos son reales: ¿por qué no iban a serlo sus causas? Es inútil pues lamentarse. *Hic Rhodus, hic salta*. Aunque no sepas bien qué y cómo. La superficialidad, lo facticio, ¿son más verdaderos que lo real? En cualquier caso, son la única realidad (Negri, 2000: 21).



Grupo: Universidad Antonio Nariño. Dirección: Juana Ibanaxca. (Foto: Zoad Humar)

La abstracción habla de otras materias, de otras percepciones de lo real; dice del agenciamiento de constitución de las disciplinas, como extracción de un territorio a las fuerzas y medios de una tierra que adquiere el valor de *propiedad*, de pertenencia. “Todo agenciamiento es en primer lugar territorial” (Deleuze y Guattari, 1980: 513). Como agenciamiento, la danza funda territorios de otras naturalezas, territorio no como delimitación objetiva de un lugar geográfico, sino como un espacio existencial y abstracto de y para cuerpos, un hacer de territorialización que

(...) circunscribe para cada uno el campo de lo familiar y de lo vinculante, marca las distancias con el otro y protege del caos. La investidura mínima del espacio y el tiempo implica esa delimitación, inseparablemente material (consistencia de un agenciamiento [...]) y afectiva (fronteras problemáticas de mi potencia) (Zourabichvili, 2003: 42).

En la danza, los cuerpos-carne son las fuerzas primordiales de las tierras territorializadas de nuevas naturalezas, son fragmentos descodificados y distanciados de un medio como *medios* para descubrir y dar forma a una territorialidad disciplinar. En este caso, la tierra es el otro efecto de la territorialización, es el reagrupar que el territorio realiza del flujo de fuerzas entre las que los cuerpos participan

(...) a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz constituido por las fuerzas de la tierra. Solo en lo más profundo de cada territorio se produce la atribución a la tierra, como receptáculo o plataforma de todas las fuerzas difusas (...). Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra. Es más, si el territorio en extensión separa las fuerzas internas de la tierra y las fuerzas externas del caos, no ocurre lo mismo en “intensión”, en profundidad, donde los dos tipos de fuerzas se estrechan y se abrazan en un combate que solo tiene a la tierra como criba y como reto (Deleuze y Guattari, 1980: 327).

Como elementos del agenciamiento, las prácticas discursivas y no-discursivas de la disciplina de la danza adquieren otros matices.

El propósito de un agenciamiento es potenciar la noción de deseo desde el propio individuo, como asunto de interés de un colectivo; un agenciamiento es el modo de deseo que puede ser el verdadero potencial revolucionario. El agenciamiento implica dos segmentos correspondientes entre sí: un segmento de *contenido*, el *agenciamiento maquínico* “(...) de cuerpos, acciones y pasiones, mezcla de cuerpos que reaccionan unos sobre otros (...)” (Zourabichvili, 2003: 16); y un segmento de *expresión*, el *agenciamiento colectivo de enunciación* “(...) de actos y enunciados, transformaciones incorpóreas que se atribuye a los cuerpos” (Zourabichvili, 2003: 16).

Desde ese algo de cuerpo que quedaba, me contemplaba abrazado sin forma confiable dentro de una percepción primera y sin forma original. En ese cuerpo, su vida no moría, a pesar de su realidad asfixiada y unidad fija de *presencia-cuerpo* perdida, surgía una nueva naturaleza; morían sus órganos, su evidencia, morían y nacían nuevamente, pero por fin con mis propios ojos los veía morir, con esos órganos que apenas recordaban sus posibilidades sensitivas. Hasta hoy, varias veces han muerto mis cuerpos, distintos organismos con resonancias de otros pasados y también de cuerpos ajenos; otros tantos han vuelto a nacer, otros cuerpos sobre la misma vida, otros cuerpos artificios de sí; una dinámica ligeramente cercana al *cuerpo sin órganos* (CsO), ese límite que se batalla en suicidio vital –permanente y parcial– del organismo.

Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, está lo que Artaud descubrió y llamó: cuerpo sin órganos. 'El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no necesita órganos. El cuerpo nunca es un organismo'. Los organismos son los enemigos del cuerpo. El cuerpo sin órganos no se opone tanto a los órganos como a esa organización de los órganos que se llama organismo. El CsO [...] con sus "órganos verdaderos" que deben ser compuestos y situados, se opone (...) a la organización orgánica de los órganos. Es un (...) combate perpetuo y violento entre el plan de consistencia, que libera el CsO, atraviesa y deshace los estratos, y las superficies de estratificación que lo bloquean o lo repliegan (Deleuze y Guattari, 1980: 163).

La danza es agenciamiento sobre cuerpos; como agenciamiento se hace en los estratos del cuerpo, y aunque estos son algo distinto (Deleuze y Guattari, 1980), siguen perteneciendo a él en los aspectos de contenido y expresión, que siempre se distinguen en relación; "(...) no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos" (Deleuze y Guattari, 1976: 17). El agenciamiento colectivo de enunciación corresponde, funcionando directamente en un agenciamiento maquínico que por naturaleza es para una colectividad (Zourabichvili, 2003). Debido al campo de deseo sobre el cual todo agenciamiento está constituido, el agenciamiento maquínico puede estar orientado tanto a los estratos que construyen los organismos, o totalidades significantes; como también al CsO "(...) que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse a los sujetos a los que tan solo deja un nombre como huella de una intensidad" (Deleuze y Guattari, 1976: 10). Pero el batallar contra el organismo no implica un vaciado absoluto del cuerpo, no puede haber órganos sin cuerpo, advierten Deleuze y Guattari.

El CsO oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. Liberadlo con un gesto demasiado violento, destruid los estratos sin prudencia, y os habréis matado vosotros mismos, hundido en un agujero negro o incluso arrastrado a una catástrofe, en lugar de trazar un plan (Deleuze y Guattari, 1980: 165).

La danza como agenciamiento puede tener dos grandes direcciones, diferentes mas no opuestas. Puede ser agenciamiento estratizante, dispositivo disciplinar, que solo fabrica estratos fijos en repetición, construyendo el cuerpo como organismo –total y cerrado– mediante la organización de sus órganos; la reproducción de estos estratos busca la extracción de la inmanencia, siendo esta la operación que encadena como totalidad al cuerpo con su presencia. Cuerpos que se resisten a lo abstracto de su materia, insistiendo en la verdad concreta de sus cimientos. Los organismos se construyen sobre la cualidad organizante estática de los estratos. De otro modo, la danza como agenciamiento territorial desterritorializante, se enfoca al hacer del cuerpo un CsO, un hacer en *deshacer* de sus estratos. El CsO es un hacer de composición sobre materia abstracta, un *estar* fáctico, un permanente tomar forma y relación entre las intensidades que lo llenan y atraviesan y los estratos de carácter móvil que permanecen en su continua descomposición. Pero el estrato es también fibra de contención del CsO. La propiedad dinámica impresa en el estrato lo potencializa como atadura necesaria y trascendente del cuerpo a su *estar* fáctico de ausencia. El CsO debe siempre conservar parte de su organismo, "(...) pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante" (Deleuze y Guattari, 1980: 165). Es siempre una relación de meticuloso balance con los estratos, con esos fragmentos de tierras concretizadas, de evidencia, que en el deshacer liberador del agenciamiento que logra el CsO (Deleuze y Guattari, 1980) acercan el cuerpo al propio umbral desde donde percibe la riqueza de su ausencia.

Hasta hoy, varias veces han muerto mis cuerpos, distintos organismos con resonancias de otros pasados y también de cuerpos ajenos; otros tantos han vuelto a nacer, otros cuerpos sobre la misma vida, otros cuerpos artificios de sí.

El peso de la carne, materia del mundo

La sensación de la realidad me rodea de muchas maneras. Estoy poseído por una voluntad de ver esa sensación de la realidad, más que la realidad en sí. Pero sé que todo lo que sea capaz de hacer de ella, será solo una pálida imagen de lo que veo. Y mi acierto, si he de medirlo, será siempre menos que mi fracaso¹¹.

Las sensaciones nos inundan, nos desbordan, nos dan vida, mientras en ocasiones nos arrastran hasta nuestra destrucción. Estas palabras —este ejercicio crítico y teórico—, solo son otro espacio de creación, en el que el intelecto intenta ser un decir *siempre fallido* de lo sensible, y como tal, apenas roza tenuemente un sentir profundo e inevitable. Solo extraño la *carne*, acercarme siquiera un poco a esa materia arcaica de la que nos privamos, esa ruina olvidada y cubierta de velos que a pesar de todo, nos arraiga al mundo, que nos hace caer sin reclamo alguno, en el tiempo sin tiempo...

¹¹ "The sensation of reality surrounds me in many forms. I am possessed by a will to see that sensation of reality, more than the reality itself. But I know that all I will be able to make of it, will be only a pale image of what I see. And my success, if I have to measure success, will always be less than my failure". Alberto Giacometti: <http://www.youtube.com/watch?v=GW9SsQbL5BI>

COQUE SALCEDO

Profundizar en el cuerpo y su experiencia sensible, e investigar sobre las prácticas corporales y performáticas son la base de su trabajo como artista. Desde 1997, al acercarse a la danza contemporánea, su reflexión artística ha planteado el cuerpo y sus procesos de comprensión como un territorio sensible, un espacio estético a ser habitado y territorializado continuamente. Como antropólogo (Universidad de los Andes, 2001) y especialista en Estudios Culturales (Pontificia Universidad Javeriana, 2009), concibe el cuerpo como instancia experimental de producción y asimilación de conocimiento y tecnologías. Actualmente está terminando sus estudios de maestría en el programa de Artes Plásticas y Visuales, en la Universidad Nacional de Colombia. Forma parte de la compañía de danza contemporánea *Tercero Excluido* y trabaja con la Universidad Javeriana en la dirección del grupo de danza contemporánea, *Onírica*, de la Facultad de Psicología.

Bibliografía

- Anderson, Leon. "Analytic autoethnography" en *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, No. 4, Pgs. 373-395, (august 2006)
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Alcira Bixio (Traductora). Paidós. (1993)
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. (2004)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. José Vázquez Pérez (Traductor). Valencia: Pre-Textos. (1976)
- _____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (Traductor). Valencia: Pre-Textos. (1980)
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Ulises Guiñazu (Traductor). México D. F.: Siglo Veintiuno Editores. (1976)
- Lepecki, André. *Of the presence of the body*. Middletown: Wesleyan University Press. (2004)
- Negri, Toni. *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Mínima Trotta. (1988)
- Zourabichvili, François. *El vocabulario de Deleuze*. Víctor Goldstein (Traductor). Buenos Aires: Atuel. (2003)
- Cultural studies, theory and power*. <http://science.jrank.org/pages/8913/Cultural-Studies-Cultural-Studies-Theory-Power.html> (Recuperado el 30 de abril de 2010)
- Summer jules glimcher's Alberto Giacometti. Lectura a palabras de Giacometti*. <http://www.youtube.com/watch?v=GW9SsQbL5BI> (Recuperado el 20 de noviembre de 2011)