

DE LO DISCIPLINAR A LO LIMINAL DEL CUERPO*

FROM THE DISCIPLINARY TO THE LIMINAL IN THE BODY

Coque Salcedo Ortiz**

*** Lic. y Prof. en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora ayudante de Historia del Teatro Universal en la carrera de Artes de la FFyL de la UBA. Profesora ayudante de La Literatura en las Artes Combinadas I en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la FADU de la UBA.*

RESUMEN

Desde la incapacidad que me invade hacia el elogio del cuerpo, la exaltación de las prácticas corporales y el enaltecimiento de las artes escénicas, mi reflexión se desborda en el umbral que da contención a lo propio del cuerpo. Hablo desde mi propia experiencia, desde mi propio camino en el desentrañar lo evidente del cuerpo como materia, en instancias del movimiento. Desde el disolver de mi cuerpo como organismo, al estar inmerso en los territorios de la danza como máquina disciplinar. Desde la pérdida del efecto tranquilizante de todo un juego trascendente de reglas y definiciones. Hablo como cuerpo, simplemente inmanente, que intento aproximarme lentamente a la materia profunda de mi cuerpo, un peso extensivo que intensivamente... en su ausencia solo es carne.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, danza, carne, percepción, sensible, disciplina, vacío, poder, práctica, discurso, agenciamiento, potencia, deseo

ABSTRACT

From the incapacity invading me to the praise of the body, the exaltation of corporal practices and the deification of Scenic Arts, my reflection overflow the threshold that contains the proper of the body. I speak from my own experience, from my own way in the task of unraveling the evident in the body as matter, in movement instances. From dissolving my body as an organism being immersed in the dance territories as a training machine. From the loss of the tranquilizing effect of a complete significant set of rules and definitions. I speak as the body, simply immanent, which I intend to approach slowly into the deep matter of my body, an extensive weight that intensively...in its absence is only meat.

KEY WORDS

Body, dance, perception, sensitive, subject, emptiness, power, practice, discourse, assemblage, strength, desire

* Recibido: julio 12 de 2012, aprobado: agosto 20 de 2012.

*“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(...)”*

Profundizar en el cuerpo y su experiencia sensible, e investigar sobre las prácticas corporales y performáticas, desde su condición matérica y posibilidad plástica, 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), especialista en Estudios Culturales (Pontificia Universidad Javeriana, 2009) y magíster en Artes Plásticas y Visuales (Universidad Nacional de Colombia, 2012), concibe el cuerpo como instancia estética de producción y asimilación de conocimiento. Actualmente forma parte de la compañía de danza contemporánea *Tercero Excluido*, trabaja con la Asociación Alambique y con la Universidad Javeriana en la dirección del grupo de danza contemporánea, *Onírica*, de la Facultad de Psicología.

Mi recorrer por las artes escénicas¹ 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).

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 fronteras. 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: 50); 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. Redondo 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.

Al iniciar mi 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 formal del cuerpo – concretamente desde la cualidad tónica y estática de la disposición muscular, de la relación entre tejidos (blandos y duros) que otorgan una fisicalidad particular–, 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 inmanente. 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” (2004: 3).

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 ausencia.

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



Obra: "Cabaret Trágico", Fotografía: Diego Jiménez Restrepo

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.

"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" (*Ibid.*: 23-24).

Mientras aún me resistía a lo abstracto 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: *anatomopolítica del cuerpo humano* (Foucault, 1976: 168).

Esta noción para la que, aún hoy, es *normal* la verdad de la presencia del cuerpo, un cuerpo objeto, objetivo de normalización, 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: 86-89).

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. No es mi intención profundizar en la multiplicidad de las conformaciones teórico-prácticas de la disciplina, pero creo preciso mencionar que, como dispositivos disciplinares integran prácticas discursivas y no-discursivas. Las formaciones discursivas o epistemes 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 (*Ibid.*: 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.

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 éstos 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 (*Ibid.*: 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, en un agenciamiento constituyente, a los límites de la condición evidente de mi cuerpo.

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 trasformada que perdía la *verdad* de su previa totalidad con su presencia, se extendió su propia y abstracta artificialidad hacia reubicar 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 ésta. [...] Esta perversión es más verdadera que cualquier trascendencia, que cualquier legitimación tradicional de la verdad. Lo facticio no es vacuo; 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 éstas 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).

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 adquieren 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).

La danza es un campo en pugna en el que como cuerpo, busco acercarme a la condición perdida de mi carne, esa materia primaria aún no distante de la naturaleza. Fuera del dominio de lo técnico, la danza que renuncia a la construcción de un universo de signos es territorio de cuerpos-carne que se acogen a su relación atemporal con el mundo. Allí los cuerpos desaprenden¹² de sí, siendo en sí su propia y ajena carne, siendo la sensualidad olvidada por el exceso del límite de la objetivación alegórica.

Así, en la danza, es en la carne de los cuerpos de donde yacen 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. 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. Sólo 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” (Ibíd.: 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.

Cuerpo sin órganos, lo llamó Artaud. Más que sin órganos, sin organismo. El cuerpo no necesita de la absolutez del organismo, más que como *límite del cuerpo vivido*. Podemos ansiar el organismo en su capacidad de seducción, pero el cuerpo sólo es el cuerpo, el cuerpo está sólo. El organismo enajena al cuerpo de sí, de su condición en el mundo, en el tiempo, pero deleitados por sus efectos anestezantes, insistimos en la evasión de lo esencial: “la muerte, el dolor, el amor, la pertenencia al tiempo, el ascenso y la pérdida”

El CsO [...] con sus “órganos verdaderos” que deben ser compuestos y situados, se opone [...] a la organización orgánica de los órganos (Deleuze y Guattari, 1980: 163). 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
(*Ibid.*: 164).

un plan (Deleuze y Guattari, 1980:
165).

La danza es agenciamiento sobre cuerpos, desde cuerpos; como agenciamiento se hace en los estratos del cuerpo, y aunque estos son algo distinto (*Ibid.*: 513), 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: 18). 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 a los estratos que cimientan 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 sólo 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, advierte Deleuze.

[...] 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

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” (*Ibid.*: 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 (*Ibid.*: 166) acercan el cuerpo

al propio umbral desde donde percibe la riqueza de su ausencia.

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 sólo una pálida imagen de lo que veo. Y mi acierto, si he de medirlo, será siempre menos que mi fracaso.¹³

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 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...

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Leon (2006). "Analytic Autoethnography". *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4): 373-395. Sage Publications.
Butler, Judith. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del*

"sexo". Traducción: Alcira Bixio. Ed. Paidós, 2002.

Castro, Edgardo. (2004). *El Vocabulario de Michel Foucault*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Cultural Studies, Theory And Power. <http://science.jrank.org/pages/8913/Cultural-Studies-Cultural-Studies-Theory-Power.html>
Consulta: Abril 30, 2010.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1976). *Rizoma*. Traducción: José Vázquez Pérez. España, Valencia: Pre-Textos, 2005.

_____. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción: José Vázquez Pérez. España, Valencia: Pre-Textos, 2004.

Foucault, Michel. (1976). *Historia de la Sexualidad. 1- La Voluntad de Saber*. Traducción: Ulises Guiñazu. México: Siglo XXI, 2007.

Lepecki, André. (2004). *Of the Presence of the Body*. Middletown: Wesleyan University Press.

Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Mínima Trotta.

Ossott, Hanni. (2006). *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo*. Colombia, Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.

Summer Jules Glimcher's Alberto Giacometti. Lectura a palabras de Giacometti. <http://www.youtube.com/watch?v=GW9SsQbL5BI>
Consulta: Noviembre 20, 2011.

Zourabichvili, François. (2003). *El Vocabulario de Deleuze*. Traducción: Víctor Goldstein. Buenos Aires: Atuel, 2007.