



Cuerpo: un campo de representaciones múltiples y simultáneas

Amílcar Borges D.
Profesor Escuela de Teatro, UFT

Los conceptos de certeza e incertidumbre generalmente articulan estructuras dinámicas binarias, dicotómicas o dialécticas. Abordaré la relación de esos dos conceptos desde una perspectiva de desterritorialización¹, es decir, tomaré la certeza desde su evolución semántica que se vincula con el “tener lugar”, “acontecer”², “ocurrir” “acertar”, o “hallarse presente en alguna parte”; e incertidumbre como la falta, ausencia o negación de ella. A partir de la ubicación de ambos conceptos en un marco, o más bien, en un campo de probabilidades de interacción, intentaré generar conexiones que puedan constituirse en una posible cartografía hacia los procedimientos escénicos donde el “hallarse presente”, “el ocurrir” y “la negación” son deseos e impulsos que se conectan con la acción y los métodos que hacen emerger el cuerpo escénico. En este mapa tentativo voy a establecer al cuerpo como una construcción simbólica de identidad, múltiple y dinámica, y a la acción como una tendencia hacia algo que produce deseo o, en rigor, desplazamiento. Estos cuatro puntos/conceptos se conectan y son múltiples en las relaciones de producción de sentido; a partir de lo cual establezco posibles campos de conexiones, reiteraciones y rupturas, en

cierto modo no lineales, en un intento por permitir que la lectura pueda ser interrumpida y restablecida desde varios ángulos.

Campo 01³

En los procesos de creación de identidad y producción cultural, la imagen, es decir, el objeto/cuerpo, que fundamenta el campo de la visualización y la representación simbólica, viene a reemplazar el discurso y el relato como ejes constructores de identidad. El cuerpo escénico, aquel que practica la acción de ver y de ser visto, o practica la acción de negarse o des-construir su ausencia, es también el cuerpo que instauro el sujeto, el producto y la producción como procesos inseparables. Así, el cuerpo como fenómeno de dinámicas visuales y perceptivas, instauro relaciones de producción de sentido e identidad. La reproducción sistémica del cuerpo como imagen, conduce a la acción y a la certeza hacia la inestabilidad multidireccional de la representación. El cuerpo reproductivo y reproducido es una incertidumbre; es un campo de probabilidades

de representaciones inestables donde el asombro de la copia, de lo generado, o del hijo se sobreexpone a lo original y construyen la distorsión de la identidad original que se mira y es mirada desde lo múltiple. Hay vestigios o tendencias al reconocimiento de algo que ya no está, que ya no se puede hacer presente en el otro; la reproducción es la instauración de esta incertidumbre. La certeza, como función reproductiva, deja en evidencia las estructuras sistémicas de producción de consumo y de identidad como normas generales que, al ser expuestas a la representación, generan un contrasentido y una crisis en la identidad de lo reproducido. Lo múltiple tendrá que ser puesto como el sustantivo de Deleuze y Guattari. Sólo lo multiplicado como sustantivo, y no lo reproducido, nos permite entender la sobreexposición de sentido de la imagen/cuerpo. No hay identificaciones o semejanzas análogas; solamente el surgimiento del cuerpo como un eslabón continuo que no cesa de conectarse, expandirse, desterritorializándose en cada flujo.

Campo 02

*"...la reproducción tiene por objeto un inconsciente representativo, cristalizado en complejos codificados, dispuesto en un eje genético o distribuido en una estructura sintagmática. Su finalidad es la descripción de un estado de hecho, la compensación de las relaciones intersubjetivas o la exploración de un inconsciente déja lá, oculto en los oscuros recovecos de la memoria y del lenguaje. Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta."*⁴

El cuerpo del actor es el soporte y el lugar donde las estructuras de pensamiento convergen para manifestar y contextualizar así el cuerpo como eje de la representación. Los procesos dinámicos y corporales de la acción no son meramente estructuras simbólicas al servicio de un razonamiento cognitivo; son la paradoja escénica de hacer emerger en el cuerpo estructuras de pensamiento paralelas que se niegan entre sí, con una tendencia hacia la inestabilidad, la simultaneidad y el múltiplo. El cuerpo en acción es una reverberación de

ecos e imágenes que se multiplican hacia la liberación del sonido y del sentido de su unidireccionalidad ontológica. Es el caso de Narciso y Eco, dos mitos, dos múltiples representativos del desplazamiento hacia el otro, hacia el deseo, hacia la pulsión, hacia la acción y hacia la pérdida del original. Narciso es el reflejo/reflexivo que atrapa y confunde las relaciones entre observador y observado, entre el fondo y la superficie, instaurando el doble en una dimensión simbólica. Eco es el llamado, el enunciado, el pensamiento y la voz manifestada en el cuerpo que se escapa, reverbera, repite y se diferencia lejos del origen, dejando al cuerpo en el silencio.

Campo 03⁵

El hervidor descansa, después de hacer su trabajo, después de hervir el agua para mi café, descansa, relaja su cuerpo plástico, cierra los ojos, detiene su sangre y su respiración, pero no deja de existir, descansa hasta que yo vuelva a utilizarlo, así como mi taza, mi silla, mi refrigerador vacío. Son y están.

Quisiera hacerme, tengo longitud, utilidad, anchura, profundidad y peso, puedo ser acostado, apoyado, ubicado, parado, ordenado, distraído, inactivo, apático, poco vivaz, austero, aséptico, deseoso de, confundido, abortado, aterrado, afrentado, abochornado, afligido, atormentado, agitado, horrorizado, alarmado, en altercado, pasmado, andante, enojado, fastidiado, espantado, apaciguado, apreciativo, pensativo, despreciativo, celoso, acusador, avergonzado, pálido, mitigador, ansioso, atento, renuente, fatigado, presa de terror, absurdo, estúpido, *hybris*, adúltero, sub-desarrollado, afectado, sin objeto, ambiguo, ambicioso, sin moral, amoral, anticuado, antisocial, aterrador, inequívoco, sujeto, preso, inasequible, árido, inepto, sobrenatural, asno, asocial, asombroso, atroz, quemante, parecido al ajenjo, abstracto, abismal, accidental, desconcentrado, adiposo, afligido, ameboideo, anguloso, apache, ártico, astringente, otoñal, arritmico, abrupto, repentino, invasor, acelerado, intempestivo, emocionante, sorprendente, radiante, agitado, agobiante, excitante, entretenido, aristocrático, desplazado, adorable, aceptable, abismal,

artístico, propio de aves, solo. Todo sería más sencillo si fuera como uno de mis objetos, podría desenchufarme, descansar y esperar.

Campo 04

El cuerpo en acción es una representación y una construcción dinámica que se nos escapa, es un punto de fuga abstracto que conjuga bajo la teoría de la incertidumbre su no lugar. La imagen y el cuerpo en acción multiplican y conectan sentido y simultaneidad en lo sucedido. Lo capturado es intervenido y procesado en segmentos de desterritorialización.

*"Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira."*⁶

Cuando me encuentro con una imagen/cuerpo, un accidente, un suceso, la percepción de los sentidos y la mirada se activan estableciendo el desplazamiento de la realidad y su reverberación hacia mi cuerpo. Estar en el campo de la mirada (el ver y ser visto) genera una alteración en el tiempo y en el espacio, elaborando manifestaciones íntimas y subjetivas que son asimiladas y distorsionadas en el cuerpo/organismo. Los vestigios de lo ocurrido son trasladados al cuerpo que soporta, sostiene y archiva estas imágenes en dinámicas no lineales que coexisten entre lo real y la subjetividad de la experiencia. La mirada es un juego inestable de las percepciones (exterocepción e interocepción), una simultaneidad de cuerpos e imágenes que se entrecruzan. La relación de la mirada frente a la imagen conlleva el tiempo y el espacio a una dimensión y a una construcción subjetiva de la experiencia y de la imagen misma, ya que ésta es trans-ferida a la memoria en-acción o, mejor dicho, al cuerpo que mira. En otras

palabras, la imagen se hace doble en la mirada, ella existe como objeto de la mirada y es re-construida en el cuerpo que mira.

Tengo en mí todos los tiempos/espacios y objetos/cuerpos que he capturado, que he desterritorializado, y desde este no lugar el idealismo y el realismo son desplazados como ejes duales; se establecen como estructuras de pensamientos y acciones paralelas y simultáneas. Los conceptos de certeza e incertidumbre se manifiestan en el cuerpo en acción, haciendo de la inestabilidad el eje en que oscila la construcción del cuerpo como representación sistémica.

La memoria es una representación, es también un mapa de las percepciones y experiencias anteriores, son rutas, huellas y cicatrices, ventanas y cascadas de archivos y accesos que instauran una disfunción en el orden cronológico.

La memoria es una discontinuidad de lo real que sólo es sostenida y restablecida por las normas y estructuras codificadas y no orgánicas, es decir, el sistema de producción elabora, codifica y normaliza la subjetividad. Todo organismo vivo es un potencial de alteración e inestabilidad. Las certezas son meramente esquemas funcionales, mecánicos, de carácter generalizado, que instauran códigos de identificación. Este 'yo' multiplicado, di-ferido, trans-ferido y re-codificado lejos de la unidad; desarticula el tiempo lineal y evoca imágenes, pensamientos, gestos e impulsos que confrontan la subjetividad con lo establecido, es la manifestación de la crisis y la instauración de las identidades múltiples. Desde este juego de incertidumbres y puntos de fuga vistos o no, lo ocurrido se independiza de la constatación, se hace objeto de representación. El cuerpo se hace inquieto y se rebela constantemente en la acción, constantemente hacia su "tendencia a". El cuerpo compensa la razón (la certeza) pero se manifiesta sin razón (incertidumbre).

"La sobreposición y la coincidencia forzosa entre una definición por la negatividad de la reparación (la locura es siempre una distancia tomada por relación a la razón ,un vacío establecido y medido), y una



Imagen 01'

*definición por la plenitud de los caracteres y de los rasgos que restablecen, en forma positiva, las relaciones con la razón (confianza y persuasión, sistema de creencias que hace que la diferencia de la locura y de la razón sea al mismo tiempo una similitud, que la oposición se escape de sí misma en forma de una fidelidad ilusoria, el vacío se llena con todo un conjunto que es apariencia, pero apariencia de la razón misma.”*⁹

Campo 05

La identidad del cuerpo, puesta en acción y expuesta como imagen reproducida y reproductora, instaura y desestabiliza las normativas de reproducción de su sentido. El cuerpo escénico re-presentado es una contravención, una acción de desestabilización ontológica. Es lo que sucede en la sobreexposición del original y la copia en la imagen 01, donde el rostro de la actriz es sobreexpuesto por un velo que contiene impreso una reproducción de su rostro. La sobreexposición simultánea del original y lo reproducido desdibuja el origen. Este yo/cuerpo multiplicado, diferido, transferido y re-codificado desde y lejos de la unidad, desarticula el tiempo lineal y evoca imágenes, pensamientos, gestos e impulsos que confrontan la subjetividad con lo establecido, es la manifestación de la crisis en lo representado. Desde este juego de incertidumbre con referentes abstractos y relativos, el cuerpo se hace inquieto y se rebela constantemente en la acción de ver y ser visto, el cuerpo supera la razón (la certeza) y se manifiesta en la crisis (incertidumbre). Estas dinámicas simultáneas y múltiples impiden el análisis crítico de la acción bajo los conceptos de la equivalencia, o sea la copia y la reproducción no remiten al origen, pero sí generan saltos, fisuras y discontinuidad que multiplican lo inestable, e instauran la incertidumbre como punto de fuga de la representación. La evolución de las estrategias de producción y consumo del sistema han establecido nuevas dinámicas de producción de identidades que construyen y colaboran hacia la asociación, conectividad, accesibilidad y construcción de identidad múltiples. Estas rediseñan, deforman y multiplican la unidad psíquica del cuerpo y su sobre codificación simbólica.

*“Lacan, califica el yo de “lugar de desconocimiento”. Sentir que mi cuerpo vive y verlo en movimiento me da la certeza inmediata de ser yo mismo. Certeza que, sin embargo, oculta mi ignorancia sobre quién soy o de donde vengo. El yo es tanto la certeza de ser uno mismo como la ignorancia de lo que uno es. Decididamente, las imágenes de nuestro cuerpo son imágenes deformadas y deformantes que falsean la percepción que tenemos de nosotros mismos. En suma, el yo, el sentimiento de ser uno, es una instancia imaginaria que depende de lo simbólico, está perforada por la libido que lo vivifica.”*¹⁰

Campo 06

*“Representar el cuerpo moderno no es, simple e ingenuamente, servirse de una realidad libre, del todo emancipada. Mas bien, y como lo muestra el arte del siglo XX, se trata de escenificar, al mismo tiempo, la crisis de la psique (el inconsciente), la crisis de la figuración (el cubismo), la crisis de la respetabilidad (dadaísmo), en definitiva, la crisis de la dignidad (las muertes en masa a causa de la guerra, la humillación política, el genocidio). La imagen-cuerpo moderna, en el nivel de la materia, es un soporte de la catarsis. En ella se recrea el examen pasional de una tensión dolorosa e irresoluble entre el cuerpo y el pensamiento del cuerpo.”*¹⁰

Los conceptos de perfección o rendimiento corporal ubican al cuerpo como objeto/cosa substantivado y transitorio que busca un descanso ideológico en la certeza, ya que desactivan la función o potencia de acción del cuerpo, quitando la probabilidad del equívoco, de la enfermedad o incertidumbre como potencia de experiencia desestabilizadora y crítica de las normas. El cuerpo del aprendizaje o experiencia son en su simultaneidad la propia enfermedad sudando entre los límites de la simulación y de la representación simbólica; no es un cuerpo incólume, es efímero y multidireccional, donde los opuestos colisionan, coexisten, trasgreden y permiten el crimen sarcástico de la razón. Es en el proceso inestable de la enfermedad creativa que su vitalidad (necesidad de recuperación y superación) se desprende como generadora de acción.

*"Me entrego a la fiebre de los sueños, pero para extraer de ello nuevas leyes. Busco la multiplicación, la delicadeza, el ojo intelectual en el delirio, no el vaticinio azaroso. Existe un cuchillo del que no me olvido".*¹¹

Toda manifestación corporal tiene como fundación la evolución, la superación y una fascinación hambrienta hacia el desconocimiento de sus accionantes perceptivos, lo que conlleva a que inevitablemente el cuerpo se acerque al abismo de la no razón.

*"Es en la calidad de la voluntad y no en la integridad de la razón donde reside, finalmente, el secreto de la locura."*¹²

Cuando Meyerhold planteaba, en los inicios del siglo pasado, que el defecto fundamental del actor contemporáneo era la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica, estaba intentando acercar el arte escénico a los avances del pensamiento científico y tecnológico de su época. En la actualidad, el cuerpo humano es una posible y probable alteración virtual, tecnológica o quirúrgica; siendo su imagen la resultante viable que interviene, extiende y altera los límites de la voluntad, llegando a desdibujar lo humano. Este cuerpo imagen sin órganos, este que es intervenido y extendido se instala en las redes tecnológicas y en el pensamiento del siglo XXI, relativizando las convenciones temporales y espaciales a partir de la potencia generadora de su imagen expuesta y reconstruida. Además, este "cuerpo tecnológico y extendido", reivindica su autoría y su autonomía por sobre la dramaturgia, el relato o el discurso. El cuerpo en la escenificación instaaura una red de significantes interdisciplinarios que establece y desterritorializa lo escénico y el cuerpo de su exclusividad teatral. Esta circunstancia ha generado y genera la disfunción teatral, es decir, el ser humano ha sido desdibujado y el teatro como el lugar de y desde la mirada, ha quedado caracterizado como soporte para la exposición y codificación de lo psíquico. El discurso y los códigos de equivalencia de la unidad psicológica quedaron sin cuerpo y reverbera sus postulados continuamente hacia el vacío.

El cuerpo del actor, enfermo y desterrado por el

teatro, intenta desde la revisión de los procedimientos corporales relacionados con la historia del cuerpo, reubicarse desde su potencia transversal. Bajo estas circunstancias, el cuerpo del aprendizaje, que absorbe y sostiene, y el cuerpo del equívoco, que se expone y trasgrede lo humano, encuentran en la enfermedad y en su destierro el espacio, fisura y ruptura de las convenciones para la fundación de una escenificación corporal y de una posible especificidad en el lenguaje del cuerpo escénico.

*"...Una ruptura en la cadena significante, una fractura en el sentido que conforma la relación de significantes entre sí, y que al quedar inconexa, provoca un exceso, una disfunción lingüística, una intrusión absoluta del significante, un desbordamiento del afecto, que se vive con una intensidad desmesurada. La alucinación, el delirio, el exceso de la forma como medio de lenguaje, de significación o expresión de la subjetividad no es (como en Goya, Géricault o Jerónimo Bosco) elegida, sino que los invade, los posee. Se les impone."*¹³

En la preparación y formación del atleta su rendimiento deportivo es calculado de tal manera que el cansancio mental y orgánico no hacen parte de la potencia de acción, son meramente obstáculos que deben ser superados bajo el dominio de la razón; tal cual la guerra de la salud por exterminar el virus, acá se realiza una asepsia de los sentidos y de la percepción. El atleta es pura carne, y en su preparación la posibilidad de encarnar está desplazada, ya que su carne es sometida a lo funcional y correccional de los designios de la meta productiva y de la imagen idealizada. Esas reglas legitiman la brutalidad de las apariencias y confirman el desplazamiento de la enfermedad como potencia de acción generadora.

El deportista o el cuerpo atlético tiene la pretensión de máquina, es un cuerpo validado por la producción y los resultados obtenidos en su potencia-rendimiento, es absolutamente apolítico, es la perfección funcional del sistema mecanicista. Su procedimiento corporal está vinculado al sometimiento del cuerpo a las órdenes de una psique gladiadora y triunfante; construyendo y produciendo un cuerpo potenciado en la actividad

codificada y dotado del sentido común y de ideales de equivalencias.

Las divergencias y correlaciones entre el cuerpo de la acción, el cuerpo en-acción y el cuerpo en actividad, instauran en la escenificación un cuerpo reconstituido y carnal que no está inscripto en la red de significaciones. Desde estas perspectivas, el cuerpo del rendimiento en el actor debería adquirir características de rito y sacrificio que permitan superar y develar el humano más allá del cálculo y de los procedimientos de potencia-redimiendo. En el trance, o el delirio como cuerpo, y la piel como pensamiento, la razón se limitaría al asombro del observador pasivo y reflexivo que está delante de una avalancha de referencias que multiplican la planificación sistémica de significaciones.

*"El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente. Por ello no se le dirá ni anterior, ni posterior, ni exterior, ni interior al orden significativo -sino al límite. Y para terminar, no se dirá "el cuerpo del sentido", como si "el sentido" pudiera todavía, sobre este límite, ser soporte o sujeto de lo que sea, pero sí se dirá "el cuerpo", absolutamente, como absoluto del sentido mismo propiamente expuesto"*¹⁴.

El cuerpo del actor vaga entre la criminalidad y la santidad. No hay espacio para la moral en las acciones teatrales; tampoco lo hay en la escenificación. Las instituciones y los espacios sociales y políticos donde el cuerpo es constituido y su acción es neutralizada por delegar a la justicia su venganza, a los políticos sus decisiones, a la medicina su enfermedad, a lo religioso su alma, encuentran en el cuerpo del actor y en su escenificación la trasgresión de los límites condicionantes de la domesticación de la voluntad. No hay vigilantes, ni reglas o puniciones en la creación; en ese sentido el proceso de preparación y formación del actor hacia la acción escénica es la construcción amoral de su cuerpo: el cuerpo desnudo ante el aprendizaje.

*"Nosotros no hemos desnudado el cuerpo: lo hemos inventado, y él es la desnudez, y no hay otra, y lo que él es, es ser más extraño que todos los extraños cuerpos extraños"*¹⁵.

Su desnudez es un límite iniciático hacia una política corporal amoral. Toca tierra en el actor y acciona la rebeldía que instaura posibilidades de crímenes, sacrificios, placeres, monstruos, purificaciones y condenas cada vez más profundas, donde la superficie presentada y re-presentada refleja esta conexión rebelde que estimula la crisis¹⁶ de lo profundo. En este instante, el cuerpo del actor es transparente, simple y revelador de la acción escénica; es entonces cuando sucede el lugar de la mirada, el espacio de incertidumbre que atrapa y desestabiliza las normativas. El cuerpo encarnado que regresa a la carne y se expone crítico.

*"Si no creo ni en el Mal, ni en el Bien, si siento en mí tales disposiciones para destruir, si nada hay en el orden de los principios a lo que razonablemente pueda acceder, el principio mismo de todo esto radica en mi carne. Yo destruyo porque, en mí, todo cuanto proviene de la razón no se sostiene. Ya no creo sino en la evidencia de lo que agita mis médulas, no de lo que se dirige a mi razón. He encontrado estratos en el campo del nervio. Ahora me siento capaz de discernir la evidencia. Para mí existe una evidencia en el terreno de la carne pura, y que nada tiene que ver con la evidencia de la razón. El eterno conflicto de la razón y el corazón se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervio. En el campo de lo inponderable afectivo, la imagen que traen mis nervios adopta la forma de la más alta intelectualidad, a la que me niego a arrancar su carácter de intelectualidad. Así es como asisto a la formación de un concepto que lleva en sí la fulguración misma de las cosas, que llega sobre mí como un ruido de creación"*¹⁷.

Campo 07

Otro ejemplo de simultaneidad de representaciones es el de la imagen 02 del pato-conejo. Esta imagen podría ser una "síntesis figurativa" que contiene y tiene los significantes de su ambigüedad perceptiva, y además conllevan a la mirada a cuestionar la posibilidad del doble, de la mutación híbrida (del semejante diferido, del re-conocimiento y de la imagen reversible y simultánea). La atracción es hacia el desconocido como potencia o tendencia al re-conocimiento. Este

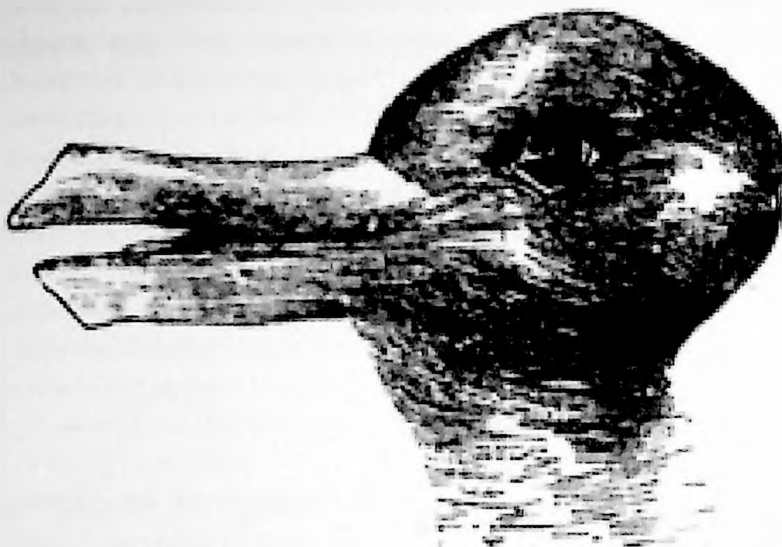


Imagen 02'

juego de lenguaje, esta provocación hacia el equívoco de las condicionantes de equivalencia y linealidad de la interpretación, son elementos constituyentes del cuerpo *en-acción*.

La simultaneidad de perspectivas, de dimensiones espaciales y temporales inmersas en la pluralidad de los sistemas de pensamiento, convoca a una reflexión de los procedimientos teatrales, ya que éstos no se sostienen en la linealidad ni en la concatenación de los sucesos como parámetros para la interpretación de la mirada contemporánea. El espacio ya no es solamente la materia, o la extensión que la contiene, ni es sólo el lugar físico del evento escénico; el espacio, el tiempo y la materia son una simultaneidad de configuraciones interceptadas por instantes de resonancia que son subjetivados por la mirada.

Hay que rescatar el lugar de la mirada a partir del cuerpo del actor como pluralidad y simultaneidad escénica. Pluralidad y simultaneidad que el cuerpo enuncia, presenta, representa, acerca, atrae, ilusiona, suspende,

anuncia, distancia, equivoca, expone, demuestra, sangra y transpira en la simulación. El objetivo de la acción y del actor en-acción, ya no es solamente el cuerpo del personaje; es también su ausencia, su imagen, su presencia, su aparición y su desaparición. La acción se desplazó de la teoría lingüística hacia la relatividad de las concepciones humanas. La palabra se piensa a sí misma, su pensamiento es una abstracción simbólica de la realidad. El pensamiento del cuerpo está en la piel, en los límites de la percepción y manifestación de los fenómenos.

La inestabilidad y las variaciones de los conceptos de cuerpo, acción, tiempo y espacio, activan en el cuerpo del actor la necesidad de la simultaneidad como posibilidad escénica. Tal procedimiento ya no es solamente posible en el doble juego de presentar y representar; el actor requiere de un cuerpo político multiforme, psicobiofísico que ya no es apto para las producciones y reproducciones de las convenciones y de las equivalencias sociopolíticas.

Lo interno (lo percibido) y lo externo (lo que se ve), son

la expresión y la percepción, elaborando y validando la subjetividad de la experiencia y del conocimiento como discontinuidad y multiplicidad. El cuerpo es el agente, el

segmento y la conexión transversal que invade, se escapa y contamina las codificaciones entre el realismo y las ideologías.

1. Sobre el término desterritorialización lo utilizo desde la aplicación que hacen Guattari y Deleuze en su planteamiento del principio de ruptura asignificante. "Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar." Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, "Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia", Valencia, España, Ediciones Pre-Textos, 2008, pp.15.
2. Coromina, J. y Pascual, J.A., Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispano, Madrid, Editorial Gredos S.A., 2001, p.71.
3. Brea, José Luis, El tercer umbral: Estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural, realiza Murcia. Ediciones CENDEAC, 2008, realiza un exhaustivo análisis de la producción de identidad instaurada en las prácticas del capitalismo cultural.
4. Gilles Deleuze, Guattari, Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Ediciones Pre-Textos, , 2008, p.17.
5. Bauer, Karen y Borges, Amílcar, fragmentos del texto del espectáculo "Ausencia", Fondart 2005, Santiago, Chile.
6. Didi-Huberman, Georges, Ante el tiempo, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2005, p.12
7. Foucault, Michel, Historia de la locura en la época clásica, Vol I, México D.F., Fondo de cultura económico, 1994, p.289.
8. Hoppe, Álvaro, fotografía del espectáculo "Sonata de los espectros", de August Strindberg, 2007, Teatro UFT, dirección Amílcar Borges, diseño de Raúl Miranda, en la foto la actriz Fernanda Valdés.
9. Nasio, J. D., Mi cuerpo y sus imágenes, Buenos Aires, Editorial Paidós Psicología Profunda, 2008, p.98.
10. Ardenne, Paul, "Figurar el humano" en Cartografías del cuerpo; la dimensión corporal en el arte contemporáneo, editado por Pedro Cruz Sanchez y Miguel Hernández-Navarro, Murcia, Editorial CENDEAC, 2004, p.37.
11. Artaud, Antonin, El arte y la muerte/otros escritos, Buenos Aires, Editora Caja Negra, 2005, p.87.
12. Foucault, Michel, Ob. Cit., p.213.
13. Solans, Piedad, "Del espejo a la pantalla: derivas de la identidad", en Cuerpo, Arte, Tecnología, editor Domingo Hernández Sánchez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p.158.
14. Nancy, Jean-Luc, Corpus, Madrid, Editorial Arena Libros, 2003, p.22.
15. Nancy, Jean-Luc, Ob. cit., p.10.
16. Establezco acá correlaciones entre las palabras enfermedad, crisis y actor, teniendo como punto de partida el siguiente estudio de la palabra Crisis: mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento, momento decisivo en un asunto de importancia; tomada del latín Crisis y éste del griego Decisión, derivado de separar, decidir, juzgar. Más adelante, en 1615, se le atribuye la derivación a la palabra crítico y también a criterio como su sinónimo. La palabra Apocrisario del griego bizantino es derivada de elección y éste de separar escogiendo. La palabra Diacrítico es tomada del griego distintivo, derivado de distinguir. La palabra hipocresía utilizada por Corbacho en 1438, y en autores posteriores, es tomada del griego tardío que significa acción de desempeñar un papel teatral, derivado de contestar, dialogar y éste de hipócrita y éste del griego actor teatral. Coromina, J. Y Pascual, J.A., Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispano, Madrid, Editorial Gredos S.A., 2001, pp. 245 y 246.
17. Artaud, Antonin, El arte y la muerte/otros escritos, Buenos Aires, Ediciones Caja Negra, 2005, p.87.
18. El pato-conejo, figura del psicólogo norteamericano Joseph Jastrow, fue presentada para demostrar que la percepción no depende sólo del estímulo, sino también de la actividad mental. Wittgenstein la utilizó más tarde en su "Investigaciones filosóficas" para describir determinados aspectos de la lógica del lenguaje. Wittgenstein, Ludwig, Investigaciones Filosóficas, Barcelona, Editorial Crítica, 2008, p. 447.