EL ARTE DE HABITAR

Estudio sobre los espacios y los cuerpos de tránsito.

Maribell Ciódaro Pérez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias humanas y económicas
Medellín, Colombia
Año 2015

EL ARTE DE HABITAR

Estudio sobre los espacios y los cuerpos en tránsito.

Maribell Ciòdaro Pèrez

Director de tesis

Doctor

Jorge William Montoya Santamaría

Línea de Investigación:

Estética

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias humanas y económicas

Medellín, Colombia

Año 2015

CONTENIDO

Introducción…….....3

1. **LOS ESPACIOS**…….19

1.1 Heterotopías

1.2.1 Heterotopías: espacios de paso, estados de transitoriedad……..19

1.2.2 Contra-espacios: Cinco principios para una Heterotopología……30

1.2 Rizomas:

1.2.1. Rizoma: espacios laberínticos, espacios múltiples ……...35

1.2.2 Madrigueras: capas superpuestas. Hábitat del animal ……...43

2. **LOS CUERPOS**……52

2.1 Cuerpos Utópicos.

2.1.1. Topología de los cuerpos: acerca de fuerzas y potencias……..52

2.1.2 De-construcciones de cuerpos: re-configuración de una utopía(s)……61

2.2 Cuerpos sin órganos.

2.2.1 Ensamblajes: los cuerpos se atomizan. Los cuerpos se acoplan……..74

2.2.2 Cuerpos crueles: procesos de mutación……87

3. **LOS ESPACIOS Y LOS CUERPOS**……..94

3.1. EL AQUÍ Y EL AHORA: acontecimiento espacio-corporal

3. 1. 1. Formas mixtas: cuerpos vitales en espacios vitales . ……..94

3. 1. 2. Lo anómalo-lo animal: condición pre-humana de los cuerpos……...105

3. 2. ESCENARIOS COTIDIANOS: el arte de habitar

3. 2. 1. Geo-poética: espacios habitados, cuerpos moldeados……114

3. 2. 2. El arte de deslizare: cuerpos lúdicos, espacios de juego……..……..124

Conclusiones…… 136

Referencias bibliográficas……...

INTRODUCCIÓN

"Vivir es encontrarse con el mundo, es lo que somos y lo que hacemos, es el yo en el mundo."
Ortega y Gasset.

El presente texto es el resultado de la indagación por el tratamiento de los espacios y los cuerpos desde el pensamiento contemporáneo, en el cual la noción de unidad y estructura se ve alterada, para dar paso a la primacía de lo múltiple y lo simultáneo, como principio vital. Surge, a partir del interés por comprender el vínculo indisoluble que se crea entre los cuerpos y los espacios, al momento de entrar en contacto, producto del intercambio que se gesta en el acto mismo de habitar. Es por ello que retoma las ideas que el mundo de la estética actual nos propone, las cuales plantean una nueva manera de comprender la vida, aquella que rompe con los antiguos principios progresistas y absolutos de lo bello, para propender otras racionalidades en las que prime el aquí y el ahora como temporalidad, lo lúdico como cualidad de los cuerpos y los espacios cotidianos concebidos como escenarios de acontecimientos múltiples.

El objetivo de la pesquisa, es entender los espacios y los cuerpos más allá de sus connotaciones físicas, para analizarlos desde sus implicaciones de tránsito. Todo en el marco de las concepciones que el mundo contemporáneo nos ofrece, las cuales abordan la pregunta por estas dos categorías, como instancias primarias de la existencia. Y si bien, la conciencia de estos dos elementos, como ápices de la vida, no es nueva en tanto desde la Grecia antigua hasta nuestros días, la reflexión frente a dichas partes es constante; después del siglo XX se produce un entendimiento diferente, el cual altera las verdades absolutas que la razón del Idealismo y el Estructuralismo produjeron. Aquí, el hombre comienza a dudar de lo general, de las estructuras y las normas, como a su vez del distanciamiento con su entorno a través de la lógica. Para preguntarse por lo plural, lo cíclico, lo individual, en donde los cuerpos son cercanos a los espacios, exacerban los sentidos. Mundo de lo sensorial que precipita otro modo de comprender la acción básica del habitar, aquella que

produce el contacto eterno entre los cuerpos y los espacios, ya no a través de la lógica, sino de los sentidos y la intuición.

Para el siglo XX, se produce la fragmentación de valores y principios sustentados en la verdad, cuestionando la mirada ontológica del pensamiento que hasta la fecha reinaba, gracias a lo cual las facultades del entendimiento pierden sus fuerzas y el concepto del ser y del hombre se deja de pensar bajo la mirada platónica que busca verdades metafísicas. No es gratuito que para el pensador italiano Gianni Vattimo, el mundo contemporáneo proponga el *Pensamiento débil*, como forma de esa otra racionalidad de la que hablamos, como a su vez para Gilles Deleuze de lo que se trata es de la *filosofía de lo menor*, en la que la palabra como lenguaje mayor pierde protagonismo y lo no verbal adquiere presencia, interviene en la comunicación. Ambos, lo *débil* y lo *menor*, son categorías que connotan una transformación radical de las concepciones que hasta la fecha constituían la razón, en las que las jerarquías obstaculizaban la emergencia de lo molecular y lo múltiple y en la que lo *mayor* o lo *fuerte* se constataba a través de la palabra y la configuración de estructuras, conceptos e ideas radicales.

Sin embargo, el mundo contemporáneo configura y reconoce ambas partes, es decir lo *débil* y lo *fuerte*, lo *menor* y lo *mayor*. Puesto que si avala la mezcla y el intercambio, sería inapropiado pensar que hablar de lo *débil* o *menor*, es un cambiar de estatus, en el que emerge uno para aplastar al otro. Por lo contrario, de lo que se trata es de anular las jerarquías, como a su vez de producir conexiones entre las partes, porque lo uno es gracias a lo otro. Lo *débil* es por lo *fuerte* y viceversa. Son complemento. Es por eso que cuando se habla de la razón débil, más que pensar en una razón sin potencia, se piensa en una razón flexible, que expande sus límites para liberarse de las estructuras que la edificaban, sin desconocer sus cimientos . Al respecto la filosofa y poeta Chantal Maillard nos dice:

> *Una razón débil es una razón vulnerable -de principios no rígidos- cuya fuerza estriba precisamente en su vulnerabilidad. Lo débil es fuerte en su porosidad, en su maleabilidad, en su flexibilidad, como lo es lo fuerte en*

> *su resistencia, en su rigidez. Un principio no ha de someterse a otro. Son complementarios, y como tales, mutuamente indispensables. La ladera en sombra y la ladera soleada de la montaña* (Mallard,1998:18)

Desde esta perspectiva, los contrarios son complementos, porque el mundo contemporáneo deja de lado las dialécticas entre las ideas y/o conceptos, para ocuparse de los puntos de conjunción, en los que lo *débil* se hace *fuerte*, lo *menor* se transforma en *mayor*. Y así, al destituirse las jerarquías, decaen los pre-conceptos, y se abre el mundo antes restringido, por las ideas que en busca de lo único y general coartaban y/o direccionaban el accionar del hombre, entendido como Ser, en busca de verdades lógicas, únicas y absolutas. A partir del siglo XX el mundo se expande, gracias a que el pensamiento se fragmenta, permitiendo que la experiencia de cada quien se fortalezca como fuente de conocimiento, posibilitando así que las respuestas a las preguntas sobre la existencia ya no encuentren cabida en conceptos fijos e inamovibles de la modernidad, y busque en lo móvil y modificable de lo posmoderno, la posibilidad de configurar sus ideas, cuerpos y espacios, reconociendo lo efímero y heterogéneo como cualidad.

El siglo XX se puede considerar como un despertar del cuerpo, un avivamiento de lo sensible, que emerge desde el impulso filosófico del siglo pasado, dado que el alemán Federico Nietzsche es quien, a mediados del siglo XIX, estremece a la humanidad cuestionando de manera tajante la moral y las concepciones de occidente, y es quien propone liberarnos de los valores tradicionales y crear otros, consecuentes con nuestro mundo, con nuestra vitalidad. Su invitación, es pues, retornar al origen para en él recuperar la vida, la cual es fuerza e instintos, no reglas y doctrinas universales. Motivo por el cual el mundo contemporáneo le propone al hombre existir y luego pensar, transformando la máxima de Descartes: "*pienso luego existo*", porque la invitación es encontrar en el mundo de las sensaciones, los afectos y percepciones, un espacio vital para conocer-nos.

Y son los planteamientos vitalistas, los que permiten alejarnos del dominio de la razón, la cual aparta los individuos de sus acontecimientos y realidades. Nietzsche reclamó y gritó

el valor de la vida, desde instancias irracionales, en las que sobresale el sentido biológico, el cuerpo: sus impulsos y emociones. Mirada que posteriormente en la voz de Ortega y Gasset (1883-1995) se fortalecerá. A grandes rasgos el filosofo español propone avalar la historia particular de cada individuo, como material sensible de creación, de pensamiento, gracias al cual la razón ya no es universal, sino que se desarrolla acorde a cada cuerpo, a cada vivencia. Desde este punto de vista, no existe un plan preconcebido, sino que las experiencias van configurando realidades individuales, las cuales son fuente del conocimiento. Ortega y Gasset propone una relación entre lo racional y lo no racional, tomando de Descartes la potencia del pensar y de Nietzsche la potencia del vivir. Propuesta que valora las circunstancias específicas, gracias a las cuales la vida es comprendida desde un sentido biográfico, no biológico y en la que más que oponer dos autores o miradas filosóficas, las complementa.

Cabe recordar, que en el siglo XX surgen dos grandes vertientes del pensamiento, el *Vitalismo* y el *Historicismo*, el primero nos dice que el conocimiento no emerge de la razón pura, sino de la vida misma y el segundo promulga la importancia de la historia personal que nos construye y configura para el conocimiento del mundo. En el primero la realidad es producto de la vida, en el segundo es producto de la historia. Miradas que nutren la propuesta filosófica de Ortega y Gasset, en la cual se respeta la biografía, la vida de cada cuerpo, y su particular trasegar en los espacios, los cuales guardan las huellas de sus recorridos, así la vida es reconocida como historia, la historia como vida. En su propuesta vida es sinónimo de realidad, la cual se traduce en situaciones vitales, que dejan marcas y vivencias en los cuerpos que las habitan.

Entender el acto de habitar, como un acontecimiento espacio-corporal, en el que la relación entre las partes es innegable; por lo tanto, es gracias al vínculo que establece el hombre con su entorno, con su medio, con su hábitat que se construye la historia individual, el origen vital de cada forma, que yace y nace en los espacios. Así, para el siglo XX se ve afectada la manera como se relacionan los cuerpos con los espacios, puesto que si antes prevalecía la

distancia, ahora lo que se promueve es el contacto. El hombre deja de ser cuerpo sujeto al mundo, por fuera de él, para pasar a estar en el mundo, dentro de él, y desde allí percibir, sentir, conocer.

Por esta razón, la pesquisa se interesa por el habitar, como acción vital que ejemplifica el intercambio entre los cuerpos y los espacios, la cual ya no es ejecutada por cuerpos pasivos y contemplativos, sino por cuerpos activos que se involucran con el paisaje y las formas que los alberga. Es ahora el contacto entre las partes lo que permite comprender y construir el mundo, lo que permite adquirir experiencias sensoriales que luego serán el material de conocimiento para pensar la experiencia. Ahora los espacios y sus formas invitan ya no sólo a observar y entender sus categorías, sino que proponen activar todos los sentidos y atravesar sus límites. Motivo por el cual, actualmente el mundo de lo sensible toma realce al momento de preguntarnos por la existencia, ya que la realidad no solo se contempla o piensa, sino que se toca, se respira, se prueba o se siente, en suma se reside en ella intensamente con la totalidad de los sentidos. Todo el cuerpo se ve involucrado en el acto mismo de existir.

En el libro "Cinco sentidos: ciencia y poesía del cuerpo" (…) el francés Michel Serres, a través de un lenguaje poético, promueve el conocimiento mediante los sentidos; él invita a explorar aquellos sentidos que el hombre ha dejado de usar, como lo es el tacto, el cual logra captar la memoria de la piel, la profundidad de las formas. Promoviendo a su vez, un sexto sentido más, aquel que corresponde al *Goce*, gracias al cual es posible recuperar el placer de la acción, en tanto los sentidos se exacerban y producen la sensaciones límites, que satisfacen el gusto a su máxima potencia. Así, pensar el cuerpo desde sus capas sensoriales es la posibilidad de comprender el mundo, desde las superficies ínfimas.

Y si hablamos de vida y circunstancias particulares, es claro como para el mundo contemporáneo, bien desde el arte y/o la filosofía, el cuerpo, revestido por pieles, es territorio de creación de obras o ideas, en el cual quedan registradas las experiencias, los

acontecimientos de vida. En este sentido Serres, nos confirma que "La piel es el depósito de los recuerdos, almacén de nuestras experiencias impresas en ésta, banco de nuestras impresiones, geodésica de nuestras fragilidades. No busquemos ni lejos ni dentro de la memoria: la piel se graba igual que la superficie del cerebro, también escrita, quizá de la misma manera" (Serres, 2003:95)

El cuerpo se presenta para el pensamiento contemporáneo, como objeto de estudio, y más aún como medio de conocimiento. Es forma vital, compuesto de fuerzas, afectos y sensaciones, aquel que reside en superficies tan móviles como él. Como también son los espacios el segundo objeto de estudio, en el que las cortezas que los configuran, son también capas sensibles, en las que se depositan miles de experiencias, las cuales hacen que sus formas también sean cúmulo de memorias, de todos los cuerpos de paso, que transitaron por sus superficies y movilizaron sus fuerzas. Y en particular, esta indagación se hace dos interrogantes: ¿cuáles son las consecuencias que trae dicha cualidad móvil, en el tratamiento y configuración de los espacios y los cuerpos? y ¿cuáles son las cualidades y características que las otras racionalidades posmodernas proponen?

Para dar paso a estos interrogantes, es preciso comprender que el hombre contemporáneo al estar inmerso activamente en mundo, desarrolla una actitud diferente con su entorno, la cual posibilita pensar el encuentro de los cuerpos y los espacios como intercambio vital. En este sentido, Chantal Maillard analiza dicha actitud desarrollada en el hombre posmoderno, la cual conlleva al desarrollo de una *Razón lúdica*, en tanto cada encuentro implica juego y dinamismo, en la que lo probable, es decir la incertidumbre, contrario de ser un obstáculo, es cualidad. La autora en su texto la "Razón Estética" (1998), nos habla del por qué y el para qué se gesta esa otra racionalidad lúdica, que nace y propende la interacción y la apertura al mundo real en el cual nuestro cuerpo reside y co-existe activamente. En su pensamiento, prevalece la experiencia como forma de conocimiento, en tanto es desde ella que los cuerpos conocen los mundos que co-habitan con el suyo. Reivindicando cuerpos

lúdicos, activos, dinámicos, comprometidos con su aquí y ahora, en estados de alerta y atención constante.

Su mirada reafirma la fuerza de lo *a posteriori* como forma del conocimiento, aspecto que esta pesquisa reivindica. La cual se hace con miras a la comprensión de la experiencia, como vía de entendimiento, en cuanto la acción vital de habitar cobra valor e importancia al momento de pensar estéticamente la vida. El ocaso de la modernidad, como la autora propone, genera cuerpos acróbatas abiertos para recibir todas las fuerzas de los espacios y los otros cuerpos que lo rodean, con los sentidos en pleno, expandidos al límite en el espacio-tiempo. Mas el hombre transforma constantemente su realidad, gracias a lo cual los espacios y los cuerpos que la componen mezclan sus partes indeterminada e indefinidamente, de allí que no se establezcan formas fijas sino móviles, que están en continuo cambio y mutación. El mundo que nos rodea es transformado a cada instante, es por ello que no es pertinente establecer estructuras, ideas y formas inamovibles del pensamientos. Al respecto Maillard precisa:

> *El mundo es siempre a posteriori, el mundo es el testimonio del suceder del que formamos parte pero que en sí misma, es intraducible. Todo el mundo es una construcción que la hacemos entre nosotros pactando un modelo a partir de nuestra experiencia. Pero ¿y la experiencia? Aquí es donde radica el problema del modo de racionalidad, pues la experiencia se obtiene como resultado del juego de las facultades receptivas y creativas, y dependerá de la disposición de la apertura y de grado de compromiso con la elaboración.* (Maillard,1998:11)

La razón lúdica, permite a través de la experiencia el desarrollo de facultades receptivas y creativas, que propendan vínculos y comunicación, facultades que según la autora, se alejan de las restricciones de la razón moderna, fundada en ideas de progreso y plenitud. De aquí que pensar en términos lúdicos, es recuperar también el placer de la acción, razón por la cual el *Goce* nombrado por Serres, se produce detonando otras sensaciones en nuestras pieles y cortezas. Aspectos estos que ayudan a la reflexión por el tratamiento de los cuerpos desde la mirada contemporánea, en tanto lo lúdico es una de las características

fundamentales para producir la interacción dinámica del hombre con el entorno, de los cuerpos con los espacios.

Es importante resaltar, que a partir del nuevo modo de pensamiento edificado desde las corrientes vitalistas, que propone otras razones lúdicas, se comienza a entender que no solo el arte es objeto de estudio, sino que también lo son las manifestaciones cotidianas del ser humano, traducidas en hábitos y hábitat. Por esto, la ruptura de lo estable y preestablecido, permite entender que no sólo las obras de arte son formas de la sensibilidad, ya que esta también reside en los objetos del diario vivir. Razón por la cual para el siglo XX se expande la mirada restringida que concebía el estudio de lo sensible sólo en el contexto del arte, para dar paso a otras múltiples reflexiones, que implica pensar lo estético no sólo desde obras bellas, sino desde la sublime vida y sus diversas manifestaciones.

El pensamiento contemporáneo propone abiertamente que lo estético no sólo es cuestión de lo bello y el arte; por ende plantea que la pregunta por la sensibilidad, la cual no está reducida sólo a lo figurativo, ya que en las manifestaciones *fisiológicas, técnicas,* y *sociales* también se hace visible lo sensible; razón por la cual además de las formas simbólicas del arte, cada objeto, arquitectura, vestido, accesorio, utensilio, lenguaje, pensado y configurado por el hombre, exterioriza lo sentido, le da forma a la experiencia, a la sensación. Al respecto el autor Leroi-Gourhan nos explica:

> *El sentido dado a la palabra "estética" es bastante amplio y requiere de una explicación previa. Si se trata en efecto, de investigar aquello que la filosofía ha hecho ciencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. O sea, en una perspectiva paleontológica en el más amplio sentido; perspectiva en la cual el vaivén de lo dialéctico entre la naturaleza y el arte marca los dos polos entre lo zoológico y lo social. No podría tratarse, en semejante perspectiva, de limitar a la emotividad esencialmente auditiva y visual del homo sapiens la noción de lo bello, sino de rebuscar, en toda la densidad de las percepciones, cómo se constituye, en el tiempo y en el espacio, un código de las emociones, asegurando al sujeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad [...] las manifestaciones pueden ser reflexionadas y figurativas, como en las artes o la literatura. Estos niveles fisiológico, técnico, social, figurativo, representarán aquí los grandes*

> *cortes dentro de los cuales se ordenan las sensaciones. En el hombre, las referencias de la sensibilidad estética toman su fuente en la sensibilidad visceral y muscular profunda, en la sensibilidad dérmica, en los sentidos olfato-gustativo, auditivos y visuales; en fin, en la imagen intelectual, reflejo simbólico del conjunto de los tejidos de sensibilidad.* (Leroi-Gourhan, 1971: 267-268).

Tejidos de sensibilidad que se gestan entre los espacios y los cuerpos, instintivamente, por impulso, como acción vital. Y uno de los aportes de este antropólogo al mundo de la estética, es el énfasis en lo sensorial, gracias al cual se piensa desde la expansión del termino. Esta mirada ontogenética que André Leroi-Gourhan, hace en su libro "El gesto y la palabra" (1971), explica la mirada estética que queremos resaltar, aquella que no está restringida sólo a lo figurativo, sino a la experiencia del habitar, particularmente en nuestro caso morar espacios de transito, en la que los cuerpos residen temporalmente. Los cuerpos al igual que el hombre prehispánico, son moldeados y modificado por el entorno, el cual crea necesidades y altera a sus ocupantes, como a su vez precipita la invención de objetos, estrategias de vínculo, modos de convivencia.

Y de manera particular, la pregunta por los vínculos entre los cuerpos y los espacios, ha inquietado a dos grandes pensadores del siglo XX, tales como Michel Foucault y Gilles Deleuze, quienes a través de sus estudios filosóficos sobre la sensibilidad, analizan el tratamiento de los espacios y los cuerpos, bajo las cualidades de lo múltiple, heterogéneo, efímero, fragmentado, y simultáneo, elementos que permiten concebir los espacios como estancias de paso, en las que los cuerpos que transitan en las superficies mediante su accionar, alteran sus formas, para fragmentar la unidad. Ambos filósofos hacen un llamado a comprender que los cuerpos y los espacios son alterables y transitorios, los cuales co-existen, co-habitan, sufren metamorfosis. Los cuerpos configuran los espacios, y los espacios transforman los cuerpos. Al respecto Foucault nos dice:

> *El espacio en el cual vivimos, por el cual somos atraídos fuera de nosotros mismos, en el cual precisamente se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, ese espacio que nos roe y nos surca de arrugas es en si mismo también un espacio*

> *heterogéneo. En otras palabras no vivimos en una suerte de vacío, en cuyo interior se podrían situar a individuos y cosas. No vivimos en el interior de un vacío que se colorearía de diferentes tornasoles, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y absolutamente no superponibles.* (Foucault, 2010:68)

Michel Foucault, en sus estudios sobre los espacios analiza justamente la relación que los cuerpos hacen con los mismos, aquella que es transitoria y que configura estancias de paso efímeras y heterogéneas. Se ve en sus ideas cual importante es el acto de habitar, que en los términos del filósofo sería ocupar, acción que implica conexión, emplazamientos. Su propuesta hace un llamado a entender las edificaciones, no como simples formas físicas, sino sensibles, las cuales adquieren valores a partir del uso y la intervención del hombre. De igual modo, el pensamiento foucaultiano, estudia la noción de cuerpo, no sólo a partir de los poderes desatados en este, sino como espacio, el cual ineludiblemente podemos evadir, porque el cuerpo nos habita y lo habitamos, reside y residimos en ellos, es el lugar, Cuerpo Utópico, del cual nunca podremos escaparnos; nos desplazamos de espacio, cambiamos de superficie, pero no de cuerpo, de piel; transformamos su apariencia a través de vestuarios y accesorios, pero no podemos deshacernos de él; irremediablemente hay que habitarlo y este a su vez nos habita.

El énfasis que hace Michel Foucault a los espacios enriqueció y transformo la mirada clásica de los urbanistas, los cuales materializaron la ruptura de los ideales de lo bello, la unidad y la armonía, a través de la construcción de nuevas espacialidades que más que preservar el orden, proponen y provocan redes de intersubjetividades, móviles e indefinidas. Ese desorden que hace brillar los fragmentos de un gran número de órdenes posibles, es lo que da cabida a las Heterotopías, de allí que estas espacialidades propongan tejido, puesto que conectan partes con partes, y encuentran puntos de intersección, singularidades en lo aparentemente general. Las Heterotopías, son esos espacios *otros*, en donde los cuerpos habitan espacios irregulares, que proponen tiempos efímeros, estancias transitorias.

El filósofo propone una ciencia llamada Heterotopología, en la cual su objeto de estudio son los espacios de tránsito, en donde los cuerpos son móviles, dinámicos y del mismo modo transitorios. El filósofo cuestiona la temporalidad progresista del inicio, medio y final, al reconocer que los espacios de paso, proponen otros tiempos, efímeros y vitales. De igual modo, propone la comprensión de las heterotopías como escenario de emplazamiento de opuestos, en los que se mezcla lo real y lo ilusorio, el pasar y el residir.

> *Finalmente, el último rasgo de las heterotopías es que tienen, respecto al espacio restante, una función. Ésta se despliega entre polos extremos. O bien tiene la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada… O bien, por el contrario, creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso.* (Foucault, 79,80)

Por su parte Gilles Deleuze, nos invita a concebir los espacios como una Madriguera, en la cual existen múltiples entradas y salidas, gracias a las cuales la posibilidad de lo simultáneo se fortalece. Un espacio que al igual que los Rizomas se expande e intensifica, invitando a los cuerpos que los habitan y/o ocupan a deshacerse de sus estructuras, de sus pre-conceptos, de las verdades absolutas que la moral de la edad media y la ética del siglo XIX han construido sobre este. Es pues la pregunta por el Cuerpo sin Órganos, la que atraviesa toda su propuesta filosófica, en lo que respecta al cuerpo, la cual cuestiona su rigidez y organización. El autor propone entender el cuerpo, ya no como un organismo somático, sino como un estado, un bloque de sensaciones en el cual se entrecruzan fuerzas y cada órgano es autónomo, no requiere del otro para subsistir. Acercarnos a lo anterior, Rizomas, es acercamos a la imagen-pensamiento de lo múltiple (como estado, no como estructura), en tanto ellos evidencian una red de galerías que se comunican unas con otras, en una diversidad de cavidades y umbrales que se acomodan y reacomodan, en donde los cuerpos se mezclan, se reproducen, son afectados.

Los Rizomas y las Heterotopías, son espacios latentes en los cuales se produce el acontecimiento, en la medida en que es desde allí que los cuerpos asumen otras naturalezas,

se saben cuerpos transitorios y múltiples, cuerpos en devenir. En este orden de cosas, hay mil madrigueras y Heterotopías como en ellas hay mil fuerzas, mil mutaciones. Múltiples cuerpos en múltiples espacios. A su vez las nociones de Cuerpo Utópico y el Cuerpo sin Órganos que denuncian lo inestable, lo maleable, lo dúctil; pero a su vez evidencian que el cuerpo es territorio sensible presto a ser ocupado y des-ocupado por sus fuerzas, aquel del cual no nos podemos deshacer pero si fragmentar, el cual no podemos cambiar pero sí modificar. Es este sentido, Deleuze y Guattari, advierten: *"Si es preciso, tomaré mi territorio en mi propio cuerpo, territorializo mi cuerpo: la casa de la tortuga, la concha del crustáceo, Pero también todos los tatuajes que convierten el cuerpo en un territorio."* (Deleuze, Guattari, 2010: 326).

Cabe anotar, que en "Nietzsche y la filosofía" (1971) Deleuze estudia las dos grandes máximas, las cuales corresponden, en primer lugar a la afirmación *"Dios a muerto"* de Federico Nietzsche (1844-1900) y a la pregunta *"¿lo que puede un cuerpo?"* de Baruch Spinoza (1632-1677), premisas que evidencian los puntos de giro que cada uno generó al afirmar y/o cuestionar verdades absolutas de su momento. Estas dos grandes acepciones permitieron replantear los *a priori* afincados por el pensamiento clásico; gracias a esto otros tantos pensadores contemporáneos le deben su propuesta filosófica y estética a estas miradas del mundo. El primero propone el cuerpo como fuerza(s), y el segundo cuestiona la(s) potencia(s) del mismo. Dichos énfasis, *fuerza y potencia,* permiten definir el cuerpo mas allá de sus implicaciones anatómicas y somáticas.

Pero no sólo este tratamiento fragmentado y múltiple de los cuerpos y los espacios constituye la transformación de pensamiento acaecida a finales del siglo XIX y principios del XX, puesto que la mirada a lo cotidiano que hacen el arte y la estética, para encontrar desde los hábitos y hábitat cotidianos, el material de creación y/o análisis, da cuenta de las rupturas de lo pre-establecido y clásico. La Prosaica como facultad sensible frente a lo cotidiano, afectó no sólo la sensibilidad de los aristas, sino también la de los pensadores, quienes cansados de imaginar, de apoyarse en verdades metafísicas, o conceptos

ontológicos, habitan los espacios reales, con cuerpos vitales, y encuentran allí sus rutas investigativas.

Esta indagación avala el vínculo no sólo entre cuerpos y espacios, sino a su vez entre el arte y la vida, no desde una pregunta artística sino estética, es decir, que lo que nos interesa es comprender cómo la existencia, es una suerte de puesta en escena, en la cual se requiere de poética para habitar sus espacios y sus cuerpos, poética en el sentido de lo sensible, aquella que es producto de los sentidos exacerbados del paisaje, en la que cada acción ínfima y simple, es todo un acontecimiento potente, que afecta y atraviesa los partícipes de la experiencia. Joan-Carles Mèlich en su libro "Escenarios de la corporeidad, Antropología de la vida cotidiana 2", justamente reafirma la relación de la vida con lo escénico, puesto que en ella habitan cuerpos como personajes, espacios como escenarios. Al respecto:

> *Se sigue una concepción de la vida humana como representación. De hecho esta idea no es muy novedosa. Hay una larga tradición cultural que ha entendido la existencia humana como "un juego teatral", como una teatralización del conjunto de reflexiones, movimientos, pasiones y acciones de que consta cualquier trayecto biográfico de un hombre y una mujer.* (Mèlich, 2005:22)

Es por ello, que nos preguntamos por la acción vital de ocupar los espacios, como arte de habitar, porque el acto de morar, de residir en los espacios, requiere de destreza y niveles de sensibilidad que desarrollen las facultades receptivas y perceptivas de los cuerpos, para que activen y expanden sus sentido incluyendo el goce. En los cuales como en un escenario, los cuerpos actúan de modo vital, dinámicos y potentes. Así, el hombre desde instancias estéticas es pensado como un artista, porque hace de lo cotidiano una acción extra cotidiana, del habitar un acto creativo, del acontecer un acontecimiento. Concebir el ser humano como una artista que configura mundos, en los cuales a su vez este se transforma; es la invitación que la racionalidad poética desatada desde el siglo XX, se instala como modo de reflexión de la vida y sus categorías sensibles, aquellas que incluyen los cuerpos y los espacios de la incertidumbre, de lo probable, del azar. En este sentido, Chantal Maillard nos dice:

> *El artista es un mediador, pero su mediación no consiste en traernos verdades desde un mundo trascendente, sino en mostrarnos alguna parte oculta del dragón sin por ello hacerla visible. Mostrar las posibilidades en su posibilidad, y hacerlo en lo que ya es, en lo que ya se nos muestra con ciertas determinaciones. Destruir los prejuicios de la visión, desnudar los ojos que contemplan para que puedan contemplar en lo que hay todo lo que puede ser. Dejar de reconocer o recordar lo viejo en lo presente para obtener la plenitud de la vivencia actual, es ese el cometido de la racionalidad poética.* (Maillard, 1998:77*)*

A su vez, la filósofa y poeta, al reflexionar por las racionalidades acaecidas en el contexto de lo contemporáneo, propone *el arte del deslizamiento,* como forma de habitar fluidamente las superficies. Ella afirma: *"el arte de andar en las superficies es el deslizamiento. Trazar con el roce de la propia existencia las conexiones que harán el gesto irrepetible a la vez que irá creando nuevos núcleos*: *espacios de aparición."(Maillard,29)*. Los cuerpos se deslizan en los espacios, activan todos los sentidos incluyendo el goce y hacen geo-poética, en la que cada acción es vital, cada espacio configura un paisaje, la cual guarda las huellas de la existencia; en suma las grafías, las marcas de cada historia de cada biografía, en las que los cuerpos habitaron espacios, que más que recintos fueron escenarios, de ese acontecimiento poético producto de la racionalidad poética, al cual estamos convocados. Y convocando a su vez con la reflexión particular de los vínculos e intercambios entre los cuerpos y los espacios a la hora de habitar.

Así, los planteamientos modernos del cuerpo cartesiano y los espacios geométricos y estructurales de la Representación, son replanteados por el pensamiento focuoltinano y deleuciano. Y el presente estudio de los espacios y los cuerpos de tránsito, se apoya en las nociones anteriores: Heterotopías y Rizoma, y sus nociones de Cuerpo Utópico y Cuerpo sin Órganos, de Foucault y Deleuze respectivamente. Apoyados en otras fuentes como los son la Geo-poética de José Luis Pardo, la Razón estética de Chantal Maillard, las reflexiones sobre las "Variaciones de los cuerpos" y "Habitar" de Michel Serres, los estudios de Mathieu Kessler en "El paisaje y su sombra", en el cual se invita no sólo a ocupar las superficies, sino a viajar en ellas. Y para pensar los espacios y los cuerpos a

partir del acto de habitar, como arte, como virtud y destreza; también entra a dialogar el análisis de lo "Bello y lo Siniestro" realizado por Eugenio Trías en compañía del "Teatro y su doble" de Antonin Artaud y el análisis al teatro de la crueldad de Jankes Derrida.

De igual modo, la indagación se nutre de reflexiones estéticas sobre el arte, como a su vez de los artistas y sus obras, en tanto estos son el medio para analizar los conceptos y esclarecer las ideas planteadas por el pensamiento contemporáneo, mucho más cuando la creación y sus formas son la constatación de la sensibilidad, de lo estético; son la muestra de cómo la prosaica se hace poética y viceversa. Razón por la cual, cada pieza artística, cada estilo nos ilustra momentos del pensamiento, de cuerpos que configuraron una racionalidades a partir de sensaciones. Es por ello, que nos acercamos a las propuestas artísticas del actor Antonin Artaud, el director escénico Jorge Eines, la coreógrafa y bailarina Pina Bausch los artistas plásticos Francis Bacon, Cezzane, Marcel Duchamp. Como también a técnicas y/o tendencias de las artes plásticas: realismo, surrealismo, ensamblaje, collage.

El texto, está compuesto por tres partes, en el primer capitulo, se abordará la pregunta por los espacios, desde las dos concepciones planteadas, las cuales permiten comprender que estos son estancias de tránsitos, en las que se deambula y se deviene. En la segunda parte nos ocuparemos de entender la noción de cuerpo, el cual se coincibe como multiplicidad, quien está implicado simpre en procesos de metamorfosis, de mutación. Y para finalizar se abordará en la tercera parte, la relación fluctuante y cambiante de los cuerpos con los espacios, en la que se produce el acontecimiento, como a su vez se explicará a la razón lúdica y poética que propone la mirada posmoderna. El interés es entender el instante en que las partes -cuerpo y espacio-, entran en tensión, a través de la acción vital de habitar, de ocupar los espacios, la cual requiere de arte, que se traduce en conciencia, límite y vitalidad.

En esta indagación partimos del entorno, más que observado, habitado, el cual es para el cuerpo una suerte de madriguera en la que se esconde, refugia, depositan sus carnes, pero sobre todo, en la que acaece la metamorfosis: el momento en el que las partes se ensamblan y construyen un nuevo cuerpo, un nuevo espacio, una nueva sensación, aquella que también es transitoria y efímera. Son otros paisajes compuestos no sólo por formas sino por fuerzas, aquellas que nos habitan y que habitamos, las cuales podemos transformar, mas no abandonar. Porque las madrigueras al igual que las heterotopías, son espacios latentes en los cuales se produce el acontecimiento que hace del cuerpo un cuerpo utópico, ya sin órganos.

Esta pesquisa corrobora que los cuerpos también son espacios, pues el cuerpo *per se*, es ya un espacio, una superficie con cavidades, orificios, estancias llenas de fuerzas que debemos habitar. Es por eso que el estudio de los espacios y los cuerpos posmodernos, implica reafirmar que no sólo habitamos arquitecturas sino corporeidades y que las espacialidades son multiplicidades efímeras. Y el arte de habitar, es el arte de habitar-nos, porque sensiblemente somos cuerpos que ocupamos los espacios, pero también somos espacios configurados por cuerpos, superficies sensoriales plagadas de fuerzas a su vez móviles, aquellas que también nos habitan y deshabitan.

1. LOS ESPACIOS.

1. 1. HETEROTOPÍAS.

1. 1. 1. Heterotopías: espacios de paso, estados de transitoriedad

"Hay países sin lugar e historias sin cronologías; ciudades, planetas, continentes, universos cuya huella será muy imposible detectar en ningún mapa ni en cielo alguno, muy sencillamente porque no pertenece a ningún espacio."
Michel Foucault

El 14 de marzo de 1967, el Círculo de Estudios Arquitectónicos de Paris invita a Michel Foucault a pronunciar la conferencia sobre los espacios, en la cual propone una ciencia llamada Heterotopología, en donde el estudio del hombre se hace a partir de los lugares que ocupa, el cuerpo en tanto hábito y hábitat. Afirma él que toda historia de los poderes (cuerpos) es en sí misma la historia de los espacios, y que justo es de ellos de quienes nos debemos ocupar para entender lo humano, en tanto los espacios configuran los cuerpos, como a su vez estos transforman los espacios. Gracias a esto, Foucault inscribe su propuesta en la filosofía del *pensamiento del afuera,* en el que el sujeto muere como cuerpo afectado, para darle relevancia a otras formas de su sensibilidad, a las superficies que lo albergan.

El objeto de estudio de la Heterotopología son *las heterotopías*, las cuales definen esos espacios *otros*, en los que se tejen redes efímeras de sentidos, acaecidas entre los espacios y sus ocupantes. Desde esta perspectiva, los cuerpos como los espacios son formas transitorias, en las que se anulan toda condición de infinito o forma fija y estable, para darle paso a otras maneras de habitar, de instalarse los cuerpos en los espacios de paso, en los que estos residen transitoriamente, lo cual como los nos dice Foucault: "*Esos espacios diferentes que son impugnaciones de los espacios donde nosotros vivimos (...)*". Es por ello

que la Heterotopología se entiende como: *"No una ciencia de las utopías sino de las heterotopías, ciencia de los espacios absolutamente diferentes. Esta ciencia o Heteorotopología que está naciendo ya existe."* (Foucault ,2010: 36*)*.

Hacer una suerte de topología de la existencia, es la invitación que nos extiende el filósofo, ofreciéndonos la posibilidad de redescubrir las superficies que habitamos y desde allí comprender orgánicamente *que somos cuerpos que ocupamos un lugar*, que el espacio nos configura y que nosotros a la vez, hacemos de nuestro accionar el motivo por el cual los espacios tampoco son una forma vacía de sentidos, sino por el contrario: una estancia multiforme. Cabe anotar, que etimológicamente la palabra Topología, proviene del griego *topo*s "lugar", y de *logos* "estudio", por lo cual el estudio de los lugares es de entrada la tarea de quien haga parte de la Heterotopología, en la que el conocimiento no radica en la pegunta antropológica del hombre, sino más bien la pregunta geodésica del entorno, sus características, funciones, divisiones y ubicación.

No obstante, la Topología como ciencia, en el terreno de las Matemáticas, analiza los *espacios topológicos* y sus funciones, espacios producto de subconjuntos de un conjunto dado, en los que se cumplen normas de intersección, de allí su relación con la Topografía, en la que se estudia los modos de agrupación y relación de los espacios, los cuales producen esquemas y diagramas, maneras de relacionarse y conectarse sus ocupantes. De allí, que las Heterotopías, tengan que ver con los espacios, porque deriva de *topos* "lugar", como también del latín *eteros*: "otro", y estudia esos otros paisajes, otros espacios en los que los cuerpos habitan sus formas transitoriamente; son cuerpos de paso en superficies igualmente de paso.

Cabe notar que Michel Foucault, antes de su conferencia "Las heterotopías", en 1966, en una de sus más reconocidas obras "Las palabras y las cosas" (2005) [1] , explica en su prefacio el término, pero todavía en el marco de los tiempos discursivos del lenguaje, en

[1] Foucault, Michel. (2005). Las palabras y las cosas. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

donde subraya la contundencia de lo múltiple, lo indeterminado, la yuxtaposición de las formas, que se emplazan, y consolidan redes heterogéneas, características que luego en 1967 trasladaba a la pregunta por los espacios, a los cuales también les otorga sus cualidades de múltiples, heterogéneos, e indeterminados. Al respecto el autor nos explica:

> *Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que constituye las frases, -aquellas menos evidentes que hacen "mantenerse juntas" (unas al lado o frente de las otras) a las palabras y las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran al filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías, secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda la posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases*. (Foucault, 2005: 3)

Desde la perspectiva del lenguaje, las heterotopías socavan las palabras, en tanto desarticulan la sintaxis del lenguaje y con ello el orden mismo de las cosas, para el advenimiento de otros sentidos, otros discursos consolidados en calidad de *trama.* Aquí, la fábula aristotélica es reemplazada por estructuras rizomáticas, aspecto que se ve en doble vía: en el campo de las palabras, en cuanto discurso, lenguaje verbal, y en el campo de las cosas, en cuanto espacio, cuerpo, lenguaje no verbal. Desde la perspectiva del espacio, las heterotopías movilizan el tiempo, alteran su curso, gracias a lo cual desarticulan la imagen piramidal de lo bello, en la que la composición está dada por las jerarquías. En las heterotopías, los cuerpos y los espacios no son materia fija, sino por el contrario: transitoria, que siempre habita los espacios habitados por otros y desde su experiencia los re-configura.

> *No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmesurables, penetrables, porosas. Están las regiones de pasajes, las calles, los trenes, los metros; están las regiones*

> *abiertas de alto transitorio, los cafés, los cines, las playas, los hoteles y después están las regiones de reposo y de la propia casa*. (Foucault, 2010: 20)

La certeza del espacio como matriz del pensamiento contemporáneo, que desplaza una mirada antropológica de lo humano para paradójicamente instalarnos en una mirada topológica del hombre, permite pensarnos como *corpo-espacialidades*. Entendido este término desde el análisis de la mexicana Katia Mandoki, quien nos dice:

> *Efectivamente tendremos que asumir el hecho de que la diversidad de los cuerpos y de sus prácticas condiciona una diversidad estética. Hay modos distintos de percibir la realidad dependiendo de las diversas maneras del vivir el cuerpo. Insisto: la realidad es corpo-realidad pues el cuerpo precede y constituye todo sentido y todo estesis (Mandoki, 2006: 84)*

Desde allí, Foucault afirma que *"La única historia de los poderes es una historia de los espacios"*, en tanto la evolución del hombre se hace legible en cada uno de sus hábitats, producto a la vez de sus hábitos, aquellos que dan cuenta de su pensamiento. Las heterotopías son los espacios del acontecimiento, los cuales, como Deleuze subraya, son los espacios de la catástrofe, en los cuales el cuerpo está en un estado transitorio y heterogéneo. Espacios fronterizos nombrados por Foucault como *Contra-espacios*: espacios marcados por una situación límite, la cual afecta y altera de manera directa a sus ocupantes; por ejemplo los hospitales, las cárceles, las clínicas de reposo. Estos espacios, al igual que el parque, el tren, la calle, la estación, son lugares de tránsito, que condicionan y moldean el cuerpo de manera particular, así como sus movimientos y su accionar.

Mas, ¿cuántas historias de cuerpos y espacios se pueden tejer al día en dichos lugares de tránsito?, ¿cuántas personas entran y salen del tren, visitan los cafés, se hospedan en habitaciones de hotel, están en las cárceles? Espacios proporcionales a un *palimpsesto* "grabado nuevamente" en tanto son lugares que albergan muchos pasos, habitados por múltiples cuerpos, que crean su experiencia sobre la experiencia de otro, su tránsito sobre el tránsito de otro. Y es por eso que las heterotopías, como *paisajes-otros* nos dan la

posibilidad de reescribir, la posibilidad de escribir sobre lo escrito, de habitar sobre lo ya habitado, y desde esto construir nuestra propia experiencia, aquella que dejará marcas y huellas para otros cuerpos prestos a instalarse en el hábitat que fue suyo.

Y al estudiar los cuerpos y los espacios en tránsito, nos debemos ocupar de dichas redes de intersubjetividades que se gestan entre las superficies y sus habitantes, en las cuales, al igual que el arte, a partir de la experiencia cotidiana, aquella que por su intensidad desata una racionalidad poética, que propende cuerpos y espacios poéticos. No es gratuito que desde principios del siglo XX esta preferencia en lo prosaico, con miras a lo poético, se vea tanto en el arte como en la filosofía. En el caso del Arte, artistas como Frida Kalo (1907-1954) ejemplifican el vínculo vida-arte. Cada una de sus obras es la forma de las sensaciones, es decir, son acontecimientos de vida que quedan inscritos en sus lienzos, a través de sus colores y trazos, los cuales hablan de las múltiples maneras de habitar. El arte posibilita que los cuerpos ocupen el espacio de múltiple maneras, el cual además de ser una superficie viva, es cartografía de la memoria, en la que el cuerpo reside, mora, está transitoriamente, como las heterotopías foucultiana.

Por su parte el pensador Gastón Bachelard (1894-1964), desde la filosofía dirige la mirada a esos espacios cotidianos, a nuestras moradas primigenias, espacios de ensoñación, en los que se gesta la imagen poética para entender el mundo. En "La poética del espacio" (1957)[2] Bachelard devela la importancia de los espacios encantados de la infancia: desvanes, el fondo del jardín, la tienda de indios, el sótano, la buhardilla, los armarios, los rincones, como lugares de la ensoñación, como los lugares del hombre. Y Michel Foucault agradece la puerta que abre Bachelard, para los estudios desde instancias filosóficas y estéticas de los espacios, en tanto devela la heterogeneidad del los mismos, porque su formas, en apariencia exteriores, tienen una fuerza interna, que hace que cada cosa sea particular, única para quien la viva; en nuestro caso, para quien la habite. Los espacios están cargados de

[2] Gaston Bachelard, (1957)"La poética del espacio". México. Editorial Fondo de Cultura económica.

cualidades de sentidos, haciendo de ellos formas sensibles de la existencia. Foucault al respecto nos dice:

> *La obra –inmensa- de Bachelard, las descripciones de los fenomenólogos, nos enseñaron que no vivimos en un espacio homogéneo y vacío sino, por el contrario, en un espacio que está totalmente cargado de cualidades, un espacio que está tal vez frecuentado de fantasía; el espacio de nuestra percepción primaria, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones poseen en sí mismos cualidades que son como intrínsecas; es un espacio ligero, etéreo, transparente, o bien un espacio oscuro, rocalloso, repleto: es un espacio de arriba, es un espacio de las cimas o, por el contrario, es un espacio de abajo, un espacio del barro, es un espacio que puede ser corriente como el agua viva, es un espacio que puede ser fijado, petrificado como la piedra o como el cristal.* (Foucault, 2010: 68)

Sin embargo, la fenomenología de Bachelard resalta la importancia de dichos espacios cotidianos, como valores de la intimidad que configuran un espacio interior, es decir, que en su estudio, pese a recurrir a las formas de la superficie, se interesa por comprender lo interno (el tiempo), por configurar un pensamiento del adentro. Para tal efecto, empieza con la descripción y análisis de la casa, la cual opera como una suerte de cosmos, en donde fluctúan partículas de la infancia, imágenes poéticas producto de la fantasía y de la ensoñación. La casa es la morada del pasado, "*la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.*" (Bachelard, 1957: 34). Mas la casa, al ser tratada como cosmos, representa la morada imperecedera en la que reside lo pasado, es decir, es un espacio temporal. Su fuerza está en la ensoñación, en la interioridad, en el adentro, por el contrario de esta pesquisa, en la cual el acento está en la exterioridad, en el contacto de los cuerpos con las superficies, porque es desde las formas que se producen las sensaciones, las afecciones, el mundo interior.

La concepción de Foucault sobre los espacios, aprovecha la puerta que abre Bachelard pero toma otro camino que se aleja de la ensoñación. Desde allí, el espacio no es interior, tiene un interior, como caja que se abre y cierra, que tiene adentro y afuera. En este sentido, los

espacios poseen cualidades de la intersubjetividad, dado que son superficies de intercambio, en tanto albergan en su interior cuerpos en interacción. En esa intersubjetividad se construyen y deconstruyen relaciones bajo el pacto de reciprocidad, de allí que se configuren paisajes, espacios cotidianos que son tratados como escenarios. De esta manera, es difícil entender al individuo de forma separada, en un espacio unitario, definido de una vez y para siempre, por ende totalitario, puesto que la intersubjetividad es la teoría de las interrelaciones, en la que se realza la capacidad de *estar en* los espacios de múltiples maneras, en tanto conectividad y canje con lo existente.

> *El espacio en el cual vivimos, por el cual somos atraídos fuera de nosotros mismos, en el cual precisamente se desarrolla la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, ese espacio que nos roe y nos surca de arrugas es en sí mismo también un espacio heterogéneo. En otras palabras no vivimos en una suerte de vacío, en cuyo interior se podrían situar a individuos y cosas. No vivimos en el interior de un vacío que se colorearía de diferentes tornasoles, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y absolutamente no superponibles.* (Foucault, 2010: 68).

En este punto, es el espacio uno de nuestros objetos de estudio, lo que precisa indagar y ampliar su definición desde posturas similares, que avalen al espacio como superficie que alberga múltiples cuerpos, los cuales le dan categorías sensibles a los mismos. Así, la noción de espacio, como superficie de intersubjetividades que propone Foucault se relaciona con las definiciones planteadas por Michel de Certeau y Manuel Delgado, las cuales vale la pena acotar para el entendimiento del espacio como red, como heterotopías. Michel De Certeau, hace la distinción radical entre lugar y espacio, en tanto que el primero es para ser observado, el segundo es para ser visitado, afirmando que *"el territorio es un lugar para ser ocupado el espacio es un lugar para ser practicado."* (De Certeau, 1996: 130); dicotomía que es análoga a la de su coterráneo Merleau-Ponty, quien habla de *"el espacio geométrico vs. el espacio antropológico"*, los espacios geométricos se refieren a cualidades de homogeneidad y constituyen territorios fijos, unívocos y objetivos; por el contrario de los espacios antropológicos que son móviles, indefinidos. Al respecto:

> *Un lugar es orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos a lado de los otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues la configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay espacio en cuanto se toma~~n~~ en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animada por el conjunto de movimientos que allí se despliegan. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapada en la ambigüedad de una realización transformada en un término pendiente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio".* (De Certeau, 1996: 129)

Las Heterotopías no son lugares, son espacios, no son formas geométricas sino formas antropológicas, las cuales le otorgan a las superficies cualidades corporales y vitales, porque el espacio se configura a partir de los usos; es una estructura estructurándose, un diálogo inacabado, una pieza acoplándose. Razón por la cual De Certeau afirma que *"el espacio es un lugar practicado"* (1996,132), puesto que es muy diferente observar la planimetría o los trazos de una avenida, que cruzar la avenida; muy diferente contemplar el mar, que estar dentro de él. De allí la importancia de los recorridos, en los que se crean tejidos, campos de intersección, en los cuales cada superficie (tratada desde su condición de espacio y no de lugar) albergan marcas de experiencias anteriores, que al ser huella siempre son presencia, gracias a lo cual afirmamos que el espacio siempre está lleno, está ocupado por cuerpos. Así, cada calle, vía, andén, mesa, silla, cama, son espacios pre-ocupados, prestos a ser ocupados, los cuales -al igual que los palimpsestos- se escriben, se borran y se re-escriben; se habitan, se deshabitan y re-habitan, en procesos de intersubjetividad entre cuerpos y espacios, entre espacios y cuerpos.

En cuanto al movimiento, *hacer andar* es también la invitación del filósofo e historiador francés Michel de Certeau, y "*Andar es no tener un lugar"*; es la posibilidad de configurar

la ciudad desde su variación, desde lo heterogéneo. Al igual que en los *contra espacios*: el cuerpo en el espacio nunca se detiene, siempre se está andando, siempre se está en movimiento, condición en la que el tiempo se desvanece; nunca hay presente, todo se transforma, es indeterminado. También están aquellos puntos de tránsito, que requieren de ocupaciones provisionales: cajeros automáticos, habitaciones de los hoteles, salas de espera de los aeropuertos, estaciones de tren, la calle, la autopista, los supermercados; que son lugares de transitoriedad, en los que domina el efecto de pasar, es por ello que son *espacios practicados*, porque sus caminantes y/o transeúntes son quienes transforman los lugares geométricos definidos por el urbanismo, a partir de sus usos e intercambios.

Por su parte, el antropólogo y profesor Manuel Delgado en su texto "El animal público" (1999), nos habla de los *espacios transversales*, aquellos espacios que los cuerpos traspasan, cruzan. Es Delgado quién al respecto nos dice: *"En los espacios transversales toda acción se plantearía como un a través de. No es que en ellos se produzca una travesía. No son nada que no sea un irrumpir, interrumpir y disolverse luego. Son espacios-transito."* (Delgado, 1999: *36*). Así los *espacios practicados* de De Certeau, son los que, en las heterotopías de Foucault, corresponden a espacios transversales, paisajes que el viajero atraviesa. Vemos que estas son propuestas filosóficas que convergen en pensar los espacios como territorios fronterizos, que a su vez producen cartografías móviles, y que constituyen y se configuran bajo la modalidad de redes; entramados que conectan y desconectan puntos. Que hacen del *estar,* del acontecer un acontecimiento.

Habitamos en la densidad del límite, al igual que el espejo donde estoy y no estoy, el umbral ocupado por instantes: el tiempo que dura un cruce, un paso, un tránsito. Así, cada espacio es una heterotopía, tejido vivo que se renueva por sus ocupantes, por lo cual son estructuras espacio-temporales que siempre están en construcción y re-construcción, que siempre se están haciendo y deshaciendo y es por esta condición móvil que el presente deja de ser un tiempo fijo, para ser una temporalidad cambiante y mutable.

De allí que para las *comprensión de los espacios y cuerpos en tránsito*, en los que el acontecimiento yace en el límite de su contacto, sea importante entender la particularidad de la propuesta Foucaultiana en lo que respecta al tratamiento de los espacios, aquellos que nacen desde la dulzura de las utopías y le dan lugar a lo indefinido. Si la utopía designa lo que no tiene lugar, los *contraespacios* son esas utopías localizables, espacios diferenciados que tienen como virtud el cambio; ya que son fuerzas en constante transformación, heterogéneas y dispares. En este sentido Foucault explica:

> *Esas unidades espacio-temporales, esos espacios-tiempos tienen en común ser lugares donde yo soy y no soy, donde se es otro. Como el espejo o el cementerio; o bien donde soy otro, como en el prostíbulo, en el pueblo de vacaciones o en la fiesta, carnavalización de la existencia ordinaria. Ellos ritualizan escisiones, desviaciones, límites, umbrales y los localizan*. (Foucault, 2010: 38)

Son ejemplo para Foucault de *contraespacios*: la cama, el tren y el barco. Espacios que tienen en común la construcción de redes intersubjetivas. A través del espejo, el hombre tiene acceso a su imagen; su encanto radica en la capacidad de reflejar lo real en un espacio virtual. Esta dicotomía entre lo real y lo virtual, proporciona una experiencia mixta e intermedia, es un espacio tanto utópico como heterotópico. El espejo no dista de la utopía, puesto que finalmente *es un espacio irreal, un reflejo, un lugar sin lugar*. Al respecto dice Foucault *"En el espejo me veo allí donde no estoy, es un espacio irreal que virtualmente se abre detrás de la superficie; yo estoy allí, allá donde no estoy, una suerte de sombra que me da a mí mismo mi propia visibilidad que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo"* (2010: 70). El espejo es un espacio practicado, espacio transversal, porque es un espacio ocupado temporalmente, porque es un espacio de paso, que genera estados transitorios de los cuerpos que la habitan.

También el espejo es heterotopía, en la medida en que es un objeto existente, es un espacio que ocupa otro espacio, visiblemente localizable y "*es a partir del espejo como yo me descubro ausente en el sitio donde estoy, puesto que me veo allí*." (Foucault 2010: 70) Simultáneamente es un espacio real e irreal, claro ejemplo de un espacio móvil y

transitorio. Lugar que se hace espacio, al momento de ser usado y/o habitado. "*El espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que torna ese sitio que yo ocupo, en el momento en que miro en el espejo, a la vez absolutamente real, en unión con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que está obligada, para ser percibida, a pasar por ese punto virtual que está allí*." (Foucault, 2010: 71).

En lo específico, la cama al igual que el espejo, es un espacio de paso. Es objeto-espacio, en el que se gestan intercambios sensibles que subraya Foucault, quien en particular destaca el vínculo que crean los niños con la cama de los padres, la cual se transforma en múltiples formas acorde al uso, en este caso, al juego de sus ocupantes. Es contra-espacio que también despierta la categoría de lo siniestro, en tanto secreto, lugar prohibido, que se transforma en múltiples y heterogéneas corpoespacialidades efímeras. Todo lo imaginado se hace posible en este espacio. Las utopías se hacen heterotopías.

> *La gran cama de los padres. Es sobre esa gran cama desde donde se descubre el océano, porque uno puede nadar allí entre mantas; y además, esa gran cama es también el cielo, ya que se puede saltar sobre los resortes, es el bosque porque uno se esconde; es la noche puesto que uno se vuelve fantasma entre las sabanas; es placer, por último, porque cuando vuelvan los padres, uno va a ser castigado.* (Foucault, 2010: 20).

Para Foucault, "*Un tren es una extraordinaria red de relaciones, puesto que es algo a través de lo cual uno pasa, es igualmente algo por lo cual se puede pasar de un punto y además es algo que también pasa*." (Foucault, 2010: 68) Para Foucault el barco es el mejor ejemplo de la heterotopía, el cual, al igual que el tren, son espacios móviles que unen territorios. El filósofo afirma que "*Las civilizaciones sin barcos son como los niños cuyos padres no tendrían una gran cama sobre la cual se pudiera jugar.*" (Foucault, 2010: 81), puesto que estos espacios además de ser fundamentales para el desarrollo económico de los países a lo largo de la historia, son espacios de la imaginación; en ellos también se construyen redes de intercambio, en las que al igual que en el espejo, la cama y el tren acaece lo simultaneo, pero sobre todo lo indeterminado.

> *El barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está entregado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de derrotero en derrotero, de prostíbulo en prostíbulo, va hasta las colonias a buscar lo que éstas encubren… porque el barco fue para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solo por supuesto, el mayor instrumento de desarrollo (no es eso de lo que les estoy hablando hoy) sino la mayor reserva de la imaginación. La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje reemplaza la aventura, y la policía a los corsarios*. (Foucault, 2010: 81)

Cabe anotar que la gran fascinación de Turner, eran los barcos, cuerpos privilegiados que habitan fuerzas naturales. Sus cuadros son imágenes en las que se yuxtaponen sentidos en un espacio real; en el cual se describen situaciones límites en escenarios naturales, en los que el mar y los barcos son su predilección. Las Heterotopías son las espacialidades de lo efímero, de los encuentros entre cuerpos y espacios de paso, para los cuales no es importante perdurar, sino precipitar vínculos fugaces que acaece en el aquí y el ahora, y es gracias a su impacto, producto del contacto, que su huella permanece, haciendo de los espacios estancias pre-ocupadas, marcadas por la experiencia de múltiples cuerpos que habitaron allí.

1.1.2 **Cinco principios para una Heterotopología**

> "*No vivimos en una especie de vacío, sino en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles."*
> Michel Foucault

En los estudios propuestos por Foucault sobre los espacios prevalece el concepto de *Red*, como imagen del mundo contemporáneo; a tal punto de llegar a proponer una ciencia que se ocupara de dichos espacios de tránsito llamada Heterotopología. Y como toda "ciencia", Foucault le otorgó cinco principios, que hacen y definen a los espacios como heterotopías los cuales es preciso distinguir, para entender por qué la transitoriedad y lo indeterminable de estos. Por su parte, el primer principio, advierte que las heterotopías son una constante de todo grupo humano. Esta es una condición que de entrada nos permite entender que lo

topológico, es decir lo espacial, es un principio orgánico de todos los cuerpos, porque nacemos y morimos en ellos. Se pueden alterar las maneras de habitar los espacios, pero no nos podemos deshacer de nuestra corpo-espacialidad.

Desde este panorama las heterotopías se dividen en dos: "heterotopías de crisis" y "heterotopías de desviación", las cuales distinguen espacios especiales, para cuerpos especiales: *"Hay casas especiales para los adolescentes en el momento de la pubertad; hay casas especiales reservadas a las mujeres en la época de las reglas; otras para las mujeres en época de parto*." (Foucault, 2010: 22); como a su vez hay casas de descanso, hospitales psiquiátricos, prisiones o asilos de ancianos. Así, los cuerpos que hacen que los espacios no sean lugares vacíos, en este caso, poseen estados límites, en los que el orden y la armonía no son su virtud. No existe unidad en el cuerpo del adolescente, mucho menos en el de la mujer a punto de parir, no hay orden en el cuerpo preso, loco, fatigado o viejo. Las heterotopías, albergan los cuerpos de la catástrofe, cuerpos intensos que habitan un espacio diferenciado. Mas no se requiere de ser declarado institucionalmente adolescente, embarazada, desquiciado, anciano, maniático, para que el cuerpo este en el límite, porque los cuerpos cotidianos también están en crisis; el espacio les desvía y altera sus formas.

El segundo principio corresponde a la capacidad de ordenar y desordenar, construir y de-construir, es decir, la posibilidad de agrupación, separación y reagrupación de las partes; en tanto los espacios de paso, al *ser una constante del ser humano,* todo el tiempo se están reconfigurando, porque sus estancias están alteradas por los múltiples cuerpos que la habitan, los cuales organizan y desorganizan sus estructuras. Desde esta instancia la potencia de cambio y movilidad se hace visible; tanto los cuerpos que ocupan los espacios y los espacios que son ocupados por los cuerpos, requieren la capacidad de conexión y desconexión. Es el mundo del intercambio, que evidencia lo múltiple y lo diverso, el tiempo efímero y el azar.

Cabe subrayar que los diferentes ordenamientos hablan de paradigmas y concepciones estéticas; es por eso que podemos ver en sus diferentes tratamientos la historia de la humanidad, en tanto la forma como los cuerpos ocupan los espacios, y mucho más cómo estos los idean, develan modos de pensamiento; de allí que para Foucault la historia de los espacios sea la historia de los poderes. Por ejemplo, hasta finales del siglo XVIII *los cementerios* estaban localizados en los centros de las ciudades y constituían el ápice del pensamiento cristiano, pero cuando las civilizaciones modernas comenzaron a cuestionar la antonomasia del Dios superior; se desplazan a los suburbios; tras los cambios culturales con relación a la muerte, se descentralizan, y ello afecta a las formas, a los espacios.

Por su parte, el tercer principio nos habla de la yuxtaposición de partes, acción que se refiere a la capacidad de poner algo junto o inmediato a otra cosa. En este punto, Foucault advierte que "*la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles.*" (Foucault, 2010: 25). Por esto, la yuxtaposición a la cual se refiere la Heterotopología es a la mezcla de partes inconciliables, cuerpos y espacios de diferentes naturalezas. En este sentido, el teatro es para Foucault un claro ejemplo de heterotopía como yuxtaposición, en tanto es el espacio escénico una superficie de cambio y de mutación, en donde fluctúan múltiples personajes, objetos, colores, texturas, sonoridades, luces, sombras, que habitan, co-habitan y des-habitan las superficies; así, como ya sabemos, la escenografía como espacio sensible alberga a los cuerpos y ellos en su accionar hacen de este un entorno, un paisaje escénico, porque las formas son ocupadas por otras formas.

Es el teatro, como el cine, un espacio discontinuo donde se cruzan las presencias, en el que acaece el acontecimiento, en él se yuxtaponen lo real con lo virtual: "*Es así como el teatro, hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares que son ajenos unos a los otros; es así como el cine es una muy curiosa sala rectangular, en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, se proyecta un espacio de tres dimensiones*." (Foucault, 2010: 75). Las heterotopías, tienen como principio la yuxtaposición, condición

necesaria para que emerja el acontecimiento, para que se amalgamen los cuerpos con los espacios, los espacios con los cuerpos.

Para Foucault las heterotopías, la mayoría de las veces, están ligadas a recortes singulares de tiempo, de modo que las heterotopías no pueden existir autónomamente, aspecto que constituye su cuarto principio. Éstas entran en pleno funcionamiento cuando los hombres se hallan en una suerte de ruptura absoluta con el tiempo tradicional y se instalan en la temporalidad de lo indeterminado. Son temporalidades que visibilizan el sistema de abertura y cierre, el cual configura el quinto principio: método de salidas y de entradas que las apartan y acercan, porque las heterotopías "*siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto al espacio circundante*." (Foucault, 2010: 28). Es decir, que esos espacios de tránsito siempre le ofrecen a los cuerpos otras rutas para entrar y salir sin problema y con ello habitar y deshabitar las superficies.

Cinco principios que evidencian un gran tejido, un espacio en *red* con hilos que se entrecruzan, constituida por cuerpos y espacios disímiles, móviles y dinámicos; lo único constante es la certeza del espacio, de una superficie que albergue a los cuerpos. "*Nos hallamos en un momento en el que el mundo experimenta, creo no tanto como una gran vida que se desarrollaría a través de los tiempos sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza una madeja."* (Foucault 2010: 64). Cada espacio, constituye entonces, la superficie de la madeja, en donde tanto cuerpos como espacios aprovechan el contacto para entrecruzar sus fibras. Los supermercados, centros comerciales, universidades, las calles, la ciudad en sí, es un ejemplo de esa red, en la que se entrecruzan múltiples intensidades.

De igual modo, para Foucault, la pregunta por los espacios, señala los procesos de emplazamiento, en los que la vecindad de las partes, permite cohabitar, cuerpos con cuerpos, cuerpos con espacios. Muchos cuerpos en muchos espacios. El emplazamiento como modalidad de intercambio actual, difiere de la época medieval, en la que localizar los cuerpos en los espacios era su fin. Es una postura que se transforma a partir de Galileo, con

la que se movilizan y activan los cuerpos, y la quietud de los cuerpos fijos y localizables se dinamiza, gracias a que los espacios se expanden, se extienden. Por ello los emplazamientos son intensidades, puntos de encaje; no son líneas rectas, son los hilos de la madeja que se entrecruzan. En nuestra pesquisa apoyamos la transformación de la estructura piramidal con la que se jerarquizan los niveles de ocupación: la cúspide, el medio, la base, para pasar a una espacialidad horizontal, en donde los cuerpos no se localizan, si no que se emplazan en el espacio, para la construcción de un tejido tan vital como efímero.

Bajo este panorama, son muy útiles los principios propuestos por la Heterotopología para entender el vínculo cuerpo-espacio que pretendemos analizar, porque es desde estos principios que se constatan los espacios y los cuerpos como formas en tránsito, en las que el tiempo que se estudia es el del aquí y el ahora, es decir, la temporalidad presente de la experiencia. Es por ello, que el pensamiento y la creación posmodernas, se ocupan de lo efímero, de lo probable, del azar, de lo que acaece en el aquí y el ahora. Proponiendo un sistema dinámico en la relación cuerpo-espacio, en donde la posibilidad de cambio y mutación es su mayor virtud.

1. 2. RIZOMAS

1. 2. 1. Rizomas: espacios laberínticos, espacios múltiples

"El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol."
Gilles Deleuze y Félix Guattari.

La filosofía occidental, durante más de dos mil quinientos años, ha insistido en la metáfora botánica del árbol como imagen del pensamiento, cuya estructura posee un sistema jerárquico que implica centros cerrados y totalizantes, enraizados en el suelo por un solo punto, y que garantizan la continuidad a toda su ramificación. Invirtiendo el sentido de esta metáfora botánica, Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen la imagen-pensamiento del rizoma, la cual consiste, por el contario de la imagen botánica del árbol, en un sistema acentrado, discontinuo, de múltiples entradas y salidas. Es una configuración rizomorfa en la que los esquemas se disuelven, y las transformaciones son las que componen las fibras del paisaje. Dichas características permiten expandir el sentido de la imagen ontológica del árbol, en tanto el cuerpo se expande en la superficie; más que ascender como el árbol, busca descender como hoja y expandirse como raíz.

Así, el mundo contemporáneo desarticula las formas preestablecidas en lo que respecta a los tratamientos arborescentes de los cuerpos y los espacios, en las que se propende por un pensamiento evolutivo y finito, que tiene una base y una cúspide; y si antes el predominio estaba en el sujeto, para la fecha el interés está en las superficies, no como unidad sino como fragmentación y multiplicidad. Desde esta perspectiva, la imagen del pensamiento contemporáneo es el rizoma, en tanto es una superficie vital, móvil y molecularizada que acoge cuerpos y espacios vitales, móviles y molecularizados, los cuales, al igual que las Heterotopías, proponen una temporalidad efímera que hacen de estas formas también espacios de tránsito, en los que los cuerpos se expanden. De allí que el pensamiento actual

se pregunte por el acontecimiento, bajo los principios de conectividad y multiplicidad, porque el Rizoma, al igual que las Heterotopías, también es un sistema aleatorio de probabilidades, de *sistemas de cierre y abertura*, que hacen de este un conjunto de intensidades.

El Rizoma, como imagen-pensamiento implica la pregunta por los límites de los cuerpos, aquellos que expanden sus fuerzas vitales en los espacios, adquiriendo otro ímpetu, otra potencia. Es un estado de latencia que produce Intensidades, las cuales son definidas por Gilles Deleuze y Félix Guattari como *mesetas*, los picos de la montaña, término que justamente da título a la publicación "Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia"[3], de la cual su introducción es *El rizoma*, puesto que este es intensidad, es meseta y es la noción básica para comprender posteriormente las nociones de *devenir* y de *acontecimiento*. Al respecto nos explican:

> *Un rizoma esta hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra "meseta" para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior. (...)Nosotros llamamos "meseta" a toda multiplicidad conectable con otras por los tallos subterráneos superficiales, a fin de formar un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas (...) cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra*. (Deleuze, Guattari, 2010: 26)

En este sentido, lo múltiple no es un número, es intensidad; son las mesetas de los espacios y los cuerpos rizomáticos. De allí que el rizoma esté plagado de realces, de tallos subterráneos que se conectan y desconectan. Cabe aclarar, que hay multiplicidades de estructuras arborescentes, que terminan por dividir, por separar los cuerpos hasta formar individuos, y otras de estados rizomáticos que terminan por expandir los cuerpos en los espacios para formar estados indeterminables. Y de estos últimos es de los que se ocupa el pensamiento deleuziano; como a su vez el pensamiento foucaultiano se ocupa de las

[3] Gilles Deleuze, Félix Guattari (2010). Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia

Heterotopías, las cuales también avalan lo múltiple y heterogéneo y se instalan en la mirada de la raíz y no del árbol.

Esta es una diferencia que permite evidenciar las posturas frente a las otras racionalidades desarrolladas a partir del siglo XX, en las cuales se busca la ruptura de lo fijo y pre-establecido, para la primacía de la experiencia de lo móvil como leitmotiv vital. Y es de esta posibilidad de hacer del aquí y el ahora un acontecimiento, en el que aparece lo múltiple, puesto que ya no se trata de lo único; tanto los cuerpos como los espacios son miles. Muchas maneras de habitar, de albergar, de hacer presencia. Racionalidades que se encargan de sustraer lo único. Desde esta perspectiva ya no se trata de sumar, para ascender, sino de restar para multiplicarse.

> *Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1(solo así, sustrayéndolo lo uno forma parte de lo múltiple) Sustraer lo único de la multiplicidad a construir: escribir: n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. (Deleuze y Guattari, 2010: 16).*

Y hay en los rizomas también principios que permiten comprender la sensibilidad como un asunto de interconectividad, de fragmentación y acoplamiento de las partes, a los cuales es necesario acercarnos. El primero de los principios corresponde al *principio de Conexión* y el segundo principio al de *Heterogeneidad,* en donde *"cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo."* (Deleuze, Guattari, 2010: 13), de allí que se configuren superficies no homogéneas. De formas dispares, dislocadas. Aquí, la posibilidad de conexión entre partes no iguales, permite la emergencia de encuentros y vínculos mixtos, en los que sobresale, ya no lo homogéneo, sino lo heterogéneo; las combinaciones antes rechazadas desde esta perspectiva se hacen posibles. Son cualidades que nos recuerdan la naturaleza misma de los espacios, una naturaleza heterogénea cambiante y ávida de intercambios; espacios rizomáticos de las probabilidades, del azar, de la mutación.

Esta mirada plural da paso al tercer principio, base de nuestra pesquisa, el cual corresponde a *La Multiplicidad*, rasgo característico del vínculo entre los cuerpos y los espacios, porque es bajo esta cualidad que son concebidos y tratados en la actualidad. Este es un principio que denuncia las estructuras arborescentes y se ocupa de las hojas, es decir, se deshace de lo general y se queda con lo particular. Resta lo único, para reproducirlo en miles. Lo múltiple también se ocupa de los entramados del tejido, de la red que son *per se* los espacios aquellos que a cada transitar de los cuerpos son modificados y alterados. *"Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o el titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras."* (Deleuze, 2010: 14). Es así que nos interesan los tramos y los entramados, los hilos que se gestan entre los cuerpos y los espacios; no las jerarquías entre titiritero y marioneta, sino el tejido que los une, en el que no hay rol, sólo hay fuerzas en fluctuación.

Al ser el rizoma el espacio de la conexión, ello implica necesariamente procesos de encuentro y desencuentro. Por lo cual, *La Ruptura de Asignificantes* es el cuarto principio de los rizomas, en el que se evidencia la ruptura de los signos, de los *a priori*, de aquí que los sentidos se re-signifiquen y re-compongan constantemente. El rizoma invita a continuar el trayecto, luego de las rupturas, porque siempre propone otras rutas, porque luego de la deconstrucción sigue de nuevo la construcción y así sucesivamente. Al respecto Deleuze y Guattari explican: *"Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstruirse"* (Deleuze y Guattari, 2010: 15).

Desde esta perspectiva, el quinto y sexto principio se activan, corresponden a *Cartografía y Calcomanía*. Por esta razón los rizomas rechazan los moldes, y son mapas para recorrer, que se pueden calcar, pero nunca imitar. Sin embargo, Deleuze y Guattari problematizan el asunto, en tanto el rizoma va más allá de la condición de calco, porque es cartografía, un

mapa hecho en la experiencia: "*el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus finesas de fuga.*" (Deleuze, 2010: 26). De allí que cada acontecimiento, deja su huella, su propia cartografía. Cada hábitat es mapa de experiencias, de los acontecimientos entre los cuerpos y los espacios, aquellos que dejan sus líneas, sus marcaciones y siempre se están re-construyendo y re-configurando.

Si pensamos en la cama, el barco, el tren, el espejo, el teatro, el cine, ejemplos citados por Foucault para hablar de las heterotopías; estos espacios, desde la perspectiva deleuziana, también configuran superficies rizomáticas, en tanto son espacios múltiples, heterogéneos, aquellos que por las intensidades de sus ocupantes, configuran mapas sensibles, en donde la yuxtaposición prevalece como manera de intercambio. En ambos: las Heterotopías y los Rizomas, el azar es la fuerza que atraviesa la experiencia, puesto que tanto los espacios como los cuerpos, vivencian encuentros efímeros que transformaron su estar, su presente móvil y fluctuante. En este sentido, los espacios son una suerte de laberintos, aquella red de la cual nos hablaba Foucault, porque justamente las Heterotopías como los rizomas son laberintos, espacios del azar, en donde los cuerpos "están perdidos", y trasladarse de un punto *Y* a un punto *X* implica una desorientación momentánea o definitiva, por lo cual los cuerpos que los habitan requieren una sensibilidad especial, en la que prime el instinto y no la razón; el juego, el goce frente a lo probable y lo improbable, (la razón lúdica que el pensamiento contemporáneo nos propone, la cual en el tercer capítulo abordaremos).

Mas no todos los laberintos son rizomas, porque acorde a los paradigmas del pensamiento, la imagen y configuración de los mismos varía como sentido, como espacialidad. Modos de pensamiento que básicamente corresponden al Mundo de la Semejanza (siglos XVI-XVII), Representación (siglos XVIII- XIX) y Fragmentación (siglo XX hasta nuestro días). Cada uno diferencia desde la racionalidad empleada, las maneras de concebir los cuerpos y los espacios, aspecto del cual haremos uso a lo largo de la pesquisa. Al respecto, Umberto Eco

en el prólogo de: "El libro de los Laberintos" de Paolo Santarcangeli (2002)[4], hace explícito cómo acorde a cada racionalidad, se definen y configuran tres sistemas laberínticos, a saber: el Laberinto Univario, el Laberinto Manierista y el Laberinto Rizoma, los cuales, además de explicar la existencia desde una formas arquitectónicas, dan cuenta, respectivamente, de las imágenes-pensamientos, de las concepciones metafísicas, ontológicas y ontogenéticas. Hay aquí tres configuraciones espaciales, tres maneras de ocupar y construir los espacios, en los que se visibiliza el rizoma como el hábitat de lo actual, los cuales son importantes recordar.

Si pensamos, en los *laberintos clásicos* o *laberintos univarios*, en los cuales los cuerpos recorren una única vía, porque en esta espacialidad no hay bifurcaciones, sólo hay un acceso para entrar, otro para salir y siempre conducen al centro. Por tanto en dicha espacialidad la ruta es clara, como una médula espinal, la cual requiere cuerpos sin esfuerzo, porque el espacio no presenta mayor novedad; se sabe por dónde entrar y por donde salir. Al respecto dice Eco que *"El laberinto univario es imagen de un cosmos de habitabilidad complicada pero, en última instancia ordenado (hay una mente que lo ha concebido)."* (Eco, 1999: 15). Y un espacio ordenado y lineal, va en contravía con nuestros intereses actuales.

El *Laberinto Manierista* posee una estructura arbórea, es decir, al final de un corredor encontraremos una bifurcación en *Y*. Es una característica espacial en la que el cuerpo tiene dos opciones, y el fin es dividirse. Y como dijimos anteriormente, esta forma arborescente no se refiere al rizoma, porque en ella se reconoce la progresión como movimiento, pero también la progresión como finalidad; mucho más cuando la expansión se hace a nivel vertical y no horizontal, por lo cual dicho laberinto hace parte del mundo de la representación. Es por esto que esta espacialidad no está acorde a un pensamiento fragmentado. Sólo hay una salida.

[4] Paolo Santarcangeli (2002). El libro de los Laberintos. Siruela Ediciones.

Por su parte, los *Laberintos Rizoma*, a diferencia de los anteriores, ofrece una espacialidad múltiple, para múltiples intercambios. Esta espacialidad tiene la virtud de ofrecerle a los cuerpos no sólo una entrada y una salida, si no miles entradas, miles salidas, que conducen a nuevas entradas y salidas. Son paisajes de ramificaciones infinitas, en las que habitan lo indeterminado y el límite, en ellos la ruta de viaje no esta preestablecida, la trazan sus ocupantes en el proceso del habitar, es una espacialidad en red que propende la variación, permitiendo que cada cuerpo sea nuevo, sea diferente. En esta estancia, el tiempo se transforma, la única certeza es que el cuerpo ocupa un espacio, que se *está en* él indefinidamente. Al respecto Eco nos explica:

> *El tercero es el rizoma, o red infinita, donde cada punto puede conectarse con todos los restantes puntos y la sucesión de las conexiones no tiene término teórico, dado que ya no hay un exterior, en otras palabras, el rizoma puede extenderse al infinito. Además, podríamos imaginarlo como una bola de mantequilla, sin límites, en cuyo interior cabe perforar sin mucho esfuerzo una pared que separe dos conductos, creando así, un nuevo conducto. Lo que equivale a decir que en el rizoma también las elecciones erradas dan lugar a soluciones, que sin embargo contribuyen a complicar el problema. Aún cuando sea factible que una mente haya concebido el rizoma, sin embargo esa mente no puede haber concebido o establecido de antemano su estructura*. (Eco, 1999: 16)

Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que los espacios además de ser heterotopías en tanto superficies de paso, son laberintos rizomas, que se diferencian de los univarios, en los que se percibe el mundo desde estratos organizados concéntricamente, como también difiere del manierista, aquellos que proponen estructuras binarias, rutas preestablecidas, en las que lo indeterminado no tiene cabida. Por el contrario, en el laberinto rizoma, se establecen superficies pensadas para alterar el orden, es por ello, que Michel Foucault y Gilles Deleuze, proponen espacios múltiples de superficies rizomáticas. En esto, las Heterotopías invitan a re-conocer los cuerpos a partir de los espacios, porque somos los espacios que ocupamos un lugar, ellos nos modelan, nos configuran, nos hacen provisionalmente e intempestivamente, somos transformados en cada acción del habitar. Y los rizomas ratifican las mezclas, los espacios en red: tapete de raíces que se expanden y se acoplan simultáneamente, en donde es el espacio un entramado más de los cuerpos.

El acto de habitar, desde esta mirada rizomática, implica expandir las formas a las superficies, en tanto los elementos que constituyen los rizomas: heterogeneidad y multiplicidad, hacen que los cuerpos y los espacios busquen extender fuerzas, canales perceptivos y receptivos, hasta el límite de sus posibilidades, produciendo el acontecimiento vital de estar en el *aquí* y el *ahora*, cuerpos vivos en espacios vivos. Y la ciudad esa que día a día caminamos, nos permite ver cómo los espacios que son a su vez hábitat de cuerpos y por ende de hábitos, son ahora, una Ciudad Rizoma, la cual le ofrece a sus habitantes la fuerza del azar, de lo mixto, de lo probable. Término acuñado a Deleuze y Guattari, quienes realizaron estudios sobre esta otra racionalidad expandida e intensa, que desata la fuerza de lo rizomático.

> *Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirva para nuevos usos extraños. Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma. Ámsterdam, ciudad totalmente desenraizada, ciudad-rizoma, con sus canales-tallos, donde la utilidad se conecta con la mayor locura.* (Deleuze, 2010: 20).

Así como los rizomas, la ciudad puede ser rota, comenzar y reiniciar por cualquier parte, como pasa con lo libros, con un tejido, con una red. Y es rizoma, por que la ciudad se construye cada día, configura una cartografía viva, de latencias cruzadas. Porque partiendo de la propuesta foucaultiana de los espacios ocupados y dinamizados por los cuerpos. Las arquitecturas como formas físicas no son las que proporcionan la cualidad de rizoma, son los usos, las acciones, las rutas, que los cuerpos hacen en ello. De tal suerte, la ciudad como un espacio vivo, lleno de posibilidades, yuxtaposiciones, acciones y vínculos efímeros, constituye una laberinto, una superficie para ser explorada, para ser habitada de manera diferente, en la cual lo pensado, lo normatizado, es superpuesto por el azar y las sensaciones móviles que el vértigo de lo desconocido producen.

La ciudad es tratada como mapa, no como calco; ciudad que representa cada uno de los espacios que albergan a los cuerpos; como referente de espacio nos ilustra la fuerza de lo móvil, heterogéneo y lo efímero. En ella, a su vez se encuentran otros sub-espacios que en ella misma co-existen, los cuales constituyen otros micro-mundos: la casa, el metro, las calles, las universidades, la tienda del barrio, los centros comerciales, las grandes avenidas; cada cual es también un mapa, un espacio vital que requiere de múltiples cuerpos que lo transformen y le ratifiquen su condición dinámica. Los espacios, como los rizomas, nunca se dejan de configurar y des-configurar; eso hacen los cuerpos habitar y deshabitar las estancias que los acogen, porque los espacios, como los cuerpos, son formas sensibles en construcción.

1. 2. 2. Las madrigueras: capas superpuestas. Hábitat del animal

"Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta es descubrir la territorialidad que engloba, pues siempre hay una: en su basurero o en su banco, los personajes de Beckett se hacen un territorio."
Deleuze y Guattari.

Las madrigueras son el ejemplo perfecto de los espacios laberínticos y rizomáticos, que propone la mirada expandida del siglo XX, puesto que como superficie móvil, la madriguera también alberga cuerpos, que modifican sus formas gracias al encuentro con lo improbable, con el azar. Razón por la cual esta espacialidad animal, no es forma exclusiva para comadrejas, puesto que también las ciudades, las calles, los trenes, los cafés, son madrigueras, espacios que a la vez que contienen, sirven de refugio, de guarida provisional para los cuerpos. Acercarnos a las madrigueras, es complementar la imagen-pensamiento de lo múltiple propuesto por el Rizoma, en tanto ellas evidencian una red de galerías que se comunican unas con otras, en una diversidad de cavidades y umbrales que se acomodan y reacomodan, en donde los cuerpos se mezclan, se reproducen, se expanden en formas subterráneas y animales.

Y este valor de *profundidad* nutre la concepción actual de los espacios, en tanto las madrigueras además de ser superficies rizomáticas, en cuanto lo múltiple, simultáneo y heterogéneo, permiten que los cuerpos se expandan en oquedades, no en planicies, en huecos, en cuevas. Deleuze y Guattari, para explicar lo anterior se valen del análisis de la obra kafkiana, en la cual subrayan la reiteración de espacios múltiples, lo cual hace que los personajes entendidos como cuerpos alteren y modifiquen sus fuerzas, muten de humano a animal, anulando con ello la temporalidad aristotélica y las metáforas simbólicas. Los filósofos ven en cada uno de sus espacios la poética de la metamorfosis, producto del habitar, de cuerpos que transitan habitaciones de hoteles, calles, caminos, avenidas, castillos y aldeas. Quienes se preguntan "*¿cómo entrar a la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera. El Castillo tiene "múltiples entradas", de las que no se conocen las leyes de uso y de distribución. El hotel América tiene innumerables puertas principales y auxiliares. En cada una de las cuales vigilan otros tantos conserjes, e incluso tiene entradas y salidas sin puertas". (*Deleuze y Guattari*, 2001: 11)*

La configuración de los espacios kafkianos se hace desde la fuerza del azar, gracias a lo cual emergen cuerpos instintivos. Claro ejemplo es Gregor Samsa, el personaje de "La metamorfosis"; en este se evidencia, no la metáfora, sino la certeza de un cuerpo humano que se hace animal, que se acuesta siendo uno y se despierta en su cama con la piel de otro. Contraste del espacio cotidiano, con el cuerpo extra-cotidiano, que habla de una superposición de sentido, en la que lo múltiple se evidencia en la muchas patas que su cuerpo, antes normal, ahora posee; el azar manifestado en la sorpresa del despertar, lo heterogéneo que se ve en el contraste entre el espacio de lo humano con el cuerpo animal. La cama que lejos de ser ya un objeto cotidiano, configura un contra-espacio, estancia de paso en el que se modifican orgánicamente las formas que lo habitan:

> *Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza, veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya*

> *protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos. "¿Qué me ha ocurrido?", pensó. No era un sueño. Su habitación, una autentica habitación humana, si bien algo pequeña, permanecía tranquila entre las cuatro paredes harto conocidas. (Kafka, 1915: 1)*

Esta situación evoca los principios foucaultianos, en la que la cama es heterotopía en cuanto es la posibilidad del devenir de un cuerpo animal que hace ahora de su cama una madriguera. Un hábitat en el que lo laberíntico y lo probable también están presentes, porque las madrigueras, al igual que los laberintos-rizomáticos proponen múltiples entradas y salidas, en las que se conectan puntos dispares. Según Deleuze y Guattari las madrigueras configuran espacios tramposos, en el que el arte de engañar permite el juego, el intercambio, gracias al cual los cuerpos son dinámicos; es por ello que entran y salen, porque avalan lo cambiante, lo fugaz. Las madrigueras a su vez construyen mapas rizomas, puesto que no hay camino prediseñado; es una oquedad para ser descubierta, explorada, modificada por el habitar.

La cama es para Samsa la madriguera, espacio que lo modifica y con el cual pelea para incorporarse, sin tener presente que pese a que el espacio siga siendo una habitación humana, su cuerpo actual tiene otras destrezas pero a su vez otras incapacidades, producto de su condición animal. Según Deleuze y Guattari, en el texto "Kafka por una literatura menor", el escritor, desde Kafka, es un experimentador. Quien narra relatos, que además de una forma, expresan un sentido no simbólico sino real; cada relato evidencia el vínculo entre los cuerpos y las espacialidades que habitan, las cuales lo transforman y alteran. "*Nosotros no creemos sino en una política de Kafka, que no es imaginaria y simbólica. Nosotros no creemos sino en una maquina de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una experimentación de Kafka, sin interpretación sin significancia, sólo protocolos de experiencia.*" (Deleuze y Guattari: 2001: 17)

Y se habla de la maquina-madriguera, porque desde el pensamiento deleuziano, el cual propone esta imagen-pensamiento del rizoma, la madriguera evidencia la mezcla de fuerzas animales como lo son las Máquinas en Kafka, compuestos mixtos en los cuales se mezclan materias similares a las ciudades, a los espacios de tránsito: avenidas, cafés, aeropuertos, estación de tren, en los cuales coexisten diversos cuerpos, que son materias sensibles. Tanto en las máquinas como en las madrigueras, la mezcla prevalece como acción vital, los cuerpos la habitan y cohabitan con las superficies, entran y salen, las rodean, las marcan, y enmarcan, pero sobre todo son invitados a mezclar sus formas con las de los demás. Así al ser los cuerpos y los espacios materias flexibles y modificables, permiten que acaezca el encuentro entre estos, entre las máquinas y sus operarios.

> *Una máquina de Kafka, está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados. Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercase a ella, todo eso también forma parte de la máquina: los estados de deseo, independientemente de cualquier interpretación.* (Deleuze y Guattari, 2011: 17)

No obstante, la etimología de *madriguera* está familiariza con la noción de vientre y, evidentemente, con la noción de madre, como espacio vital donde el cuerpo se origina, se gesta, nace, se re-produce. Así, la madriguera es una madre con mil vientres, en tanto múltiples entradas y salidas, un lugar prolífico estimado para la creación, para la interconexión; es el refugio y la permeabilidad que permite la multiplicidad, no sólo de conceptos que atañen al pensamiento, sino de sensaciones y gestos que corresponden a ese otro espacio que llamamos cuerpo, el cual habita no sólo Heterotopías y Rizomas sino también Madrigueras. En el caso de Deleuze, los espacios de tránsito, los contra-espacios, a los que se refiere Foucault son en sí mismo, una suerte de madriguera, en la que se contienen de igual modo cuerpos fluctuantes, que habitan los espacios temporalmente.

Las madrigueras son como una suerte de laberintos vivos, en donde los sentidos recorren libremente la percepción sin que los detengan los muros de la contemplación, porque es una espacialidad dinámica y activa, para cuerpos dinámicos y activos, su semiótica es colectiva, y corporal, sus cavidades internas, sus conexiones y coordenadas son variables. De ahí que el espacio del laberinto rizoma al igual que la madriguera, activan los cuerpos y los hacen viajar por sus espacialidades confusas y tramposas, compuestas de muchas entradas y muchas salidas.

> *Toda la descripción de la madriguera está hecha para engañar al enemigo. Así pues, entraremos por cualquier extremo, ninguno es mejor que otro, ninguna entrada tiene prioridad, incluso si es casi un callejón sin salida, un angosto sendero, un tubo sifón, etcétera. Buscaremos eso sí, con qué otros puntos se conecta aquel por el cual entramos, qué encrucijadas y galerías hay que pasar para conectar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modificaría inmediatamente si entráramos por otro punto* (Deleuze y Guattari,1998:11)

También la perspectiva frente al tiempo es un punto en común, puesto que las madrigueras como los Rizomas y las Heterotopías, reivindican lo presente de la acción, lo cual anula toda temporalidad constructivista del pasado, presente y futuro, para reivindicar el aquí y el ahora como tiempo indeterminado y móvil. Para darle así, realce al instante, como privilegio, como intuición. En este sentido Bachelard, el filósofo inspirador de la mirada de los espacios foucaultianos, también nos da luces frente al tratamiento del tiempo en cuanto instante, puesto que es el tiempo, como los espacios, los que son poéticos, están constituidos por pluralismos, es decir, que no existen ni tiempos ni espacios únicos. "*Guardiana del tiempo la memoria sólo guarda el instante; no conserva nada, absolutamente nada de nuestra sensación complicada y ficticia que es la duración.*" (Bachelard, 2002: 32)

Desde esta perspectiva, el francés Bachelard replantea el asunto de la duración, y con ello de la eternización espaciotemporal de la existencia. Puesto que según él: "*con la duración tal vez se pueda medir la espera, pero no la atención misma que recibe su valor de intensidad en un solo instante.*" (Bachelard, 2002: 33) . De allí nace la triada que propone

su mirada espacio-tiempo-conciencia, en la cual, anclada bajo la potencia del aquí y el ahora, propone la conciencia del instante, del momento en el que los cuerpos habitan los espacios de manera intensa y particular. Y justamente los cuerpos que habitan bien sea rizomas, heterotopías y/o madrigueras, son consecuentes con la certeza del instante, puesto que sólo desde esta actitud vital es que se pueden habitar las formas de manera intensa para entonces hacer geo-poética, en la cual se da realce a las diversas formas de habitar, en donde los cuerpos se conectan intensamente con su entorno, de allí que anulen la razón, para darle lugar a lo sentido, al cuerpo y sus sentidos. Es por eso que el autor de "La intuición del instante" (1932), nos dice que "*Nos damos cuenta que el presente no pasa, pues un instante solo se deja para encontrar otro; la conciencia es conciencia del instante.*" (Bachelard, 2002: 46).

Ya José Luis Pardo en sus estudios del espacio, propone la geo-poética como estética que identifica la relación particular entre los cuerpos y los espacios, (aspecto que más adelante retomaremos) quien con respecto al tiempo, hace énfasis en el instante de la gota que cae en la montaña, un instante que se captura de la misma manera: instantáneamente, de manera casi imperceptible, porque así como la gota, la translación de un estado a otro, es tan inesperada como la libélula que se transforma en mariposa o como Gregorio Samsa, el personaje de Kafka de la "Metamorfosis", que pasa se ser hombre a ser animal, por un estado de conciencia espaciotemporal. Gilles Deleuze, de acuerdo con la posibilidad de pensar el tiempo como instante privilegiado, nos recuerda que la historia, es decir el inicio, el medio y el final, pierde relevancia, cuando comprendemos que lo interesante está en el instante, en el medio, que siempre cambia, que siempre se modifica. En las superficies rizomáticas y no arborescentes. Es él quien al respecto nos dice:

> *Es tonto interesarse en el comienzo o en el fin, en los puntos de origen o de terminación. Lo que es interesante nunca es la manera como alguien comienza o termina. Lo interesante es el medio, lo que ocurre en la mitad, es en la mitad donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino.* (Gilles Deleuze, 1998: 4)

Y pensar en las madrigueras reafirma la fuerza de las superficies rizomáticas, en las que el tiempo y los cuerpos son formas efímeras, porque tienen la virtud del cambio, de pasar de un estado a otro. Procesos de intercambio que explica Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000) a partir de una metáfora geológica; quienes se valen de los proceso de estratificación de la tierra, para explicar la movilidad de los cuerpos y los espacios. Desde esta mirada geodésica, los autores indagan en la noción de superficie y establecen un modelo de percepción mediante series de dos capas que se subdividen al infinito. De acuerdo a esta dinámica de estratos, la superficie de los rizomas, la debemos estudiar en el establecimiento efímero de dos capas, capaces de subdividirse en otras dos y luego en otras dos, hasta inferir sucesiones infinitas de estratificación. Aspecto este que deja ver la profundidad misma de los Rizomas, los cuales no solo hablan de la expansión, sino de intensidades.

Así las espacialidades rizomáticas están compuestas por estratos, de características inestables, movilidad que señala estados de renovación permanente. En este sentido, los intercambios entre las capas son un asunto de trascodificación y de mezcla, en tanto los códigos de una capa se mezclan con los códigos de la otra capa, por lo cual entre los estratos hay interestratos. Mundo de capas sobre capas, que mezclan fuerzas con fuerzas, y señalan a su vez la configuración caótica de este tipo de espacialidades, en tanto no hay orden de las capas, pues estás siempre se subdividen, con autonomía y simultaneidad. Caos que para la madriguera es virtud, porque es desde esta capacidad de división, que es en sí la capacidad de fragmentarse; que los cuerpos como los espacios se saben múltiples, material flexible que no cesa de construirse y re-construirse, bien sea en capas, en el caso de los espacios, y/o en pieles, en el caso de los cuerpos, los que mutuamente trascodifican sus propias fuerzas, mezcla de lo espacial y lo corporal, aquella fuerza que se produce como leitmotiv en el acto vital de habitar. Al respecto Deleuze y Guattari aclaran dicho proceso:

> *Los estratos tienen una gran movilidad. Un estrato siempre es capaz de servir de substrato a otro, o de repercutir en otro, independientemente de un orden evolutivo. Y sobre todo entre dos estratos o entre dos divisiones de estratos, se producen fenómenos de interestratos: trascodificaciones y*

> *pasos medios, mezclas. Los primeros remiten a esos movimientos interestráticos, que también son actos de estratificación. La estratificación es como la creación del mundo a partir del caos, una creación continuada, renovada.* (Deleuze y Guattari, 2000: 512)

Así al ser los estratos las partes que conforman las superficies rizomáticas, tienen por virtud, ser escenarios de las metamorfosis, los cuales al igual que las madrigueras, vivencian procesos de apareamiento entre capas, de intersección entre las fuerzas. "*Los estratos son fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra, a la vez moleculares y molares: acumulaciones, coagulaciones, sedimentaciones, plegamientos. Son Cinturas, Pinzas o Articulaciones."* (Deleuze y Guattari, 2010: 512). Son articulaciones que se originan por la acción vital de los cuerpos de ocupar el espacio, de allí que los cambios sean territoriales, porque siempre existen cuerpos anidando en los espacios, buscando y encontrando sus alteridades, sus otros cuerpos, sus madrigueras y contra-espacios. Proceso de intercambio nombrados por Deleuze y Guattari como *Agenciamientos,* en donde las partes coexisten-cofuncionan.

En esta mirada el Ser deja de ser cuerpo, individuo divisible, para ser una "forma" sensible hecha de partes, las cuales más que yuxtaponerse se superponen, se intercalan, se incorporan a las superficies orgánicamente, para producir un espacio medio, que conjuga las fibras de una parte con la de la otra, vínculo que se desinteresa por la conexión de homogéneos, para ocuparse de los intercambios entre heterogéneos. Y así, al igual que el animal y lo humano, lo vegetal y lo animal, los cuerpos y los espacios a través de los Agenciamientos, configuran reinos, territorios diferentes que para el pensamiento deleuciano corresponde a un plan de composición en el que al igual que las madrigueras, es un espacio múltiple, pleno de contactos. Al respecto Deleuze y Guattari nos explican:

> *Precisamente el plan de composición, el plan de la Naturaleza, está a favor de tales participaciones, que no cesan de hacer y deshacer sus agenciamientos empleando para ello todos los artificios. No es una analogía, ni una imaginación, sino una composición de velocidades y de afectos en ese plan de consistencia: un plan, un programa, o más bien un diagrama, un problema, una pregunta- maquínica.* (Deleuze, Guattari, 2010: 262)

Maquínica, en cuanto a la máquina Kafkiana, en la que se evidencia la mezcla de materias en pro del intercambio. El término Madriguera plantea además del espacio rizomático compuesto
de capas y estratos, la certeza del cuerpo anómalo, en tanto la madriguera refiere directamente a los hábitats de esta especie. Es un espacio que resguarda y protege las formas de los cuerpos y su instintos.

Dividir es fraccionar, fragmentar, deshacer, descomponer, atomizar. Todas sinónimo de de-construcción. Multiplicar es reproducir, reduplicar, proliferar. Todas sinónimo de construcción. Y si estos son los dos efectos que produce el intercambio, cuerpos y espacios que se dividen y multiplican, que se construyen y de-construyen, es inevitable que ambos cambien se naturaleza, se transformen, devengan otro, una y mil veces. Razón por la cual, lo *Dividual* refiere a la multiplicidad, y este es el gran principio que nos da el siglo XX, para hoy comprender que en lo plural, lo móvil, y lo variable habitan los cuerpos, porque los espacios son superficies que se transforman acorde a sus múltiples ocupantes, a los múltiples cuerpos que la albergan. *"Una naturaleza no se define por sus elementos ni por un centro de unificación o comprensión. Se define por el número de sus dimensiones; no se divide, no pierde o no gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza."* (Deleuze y Guattari, 2010: 305).

Todo cambia, todo se transforma, los estratos, sus cortezas, se alteran. Pieles y membranas se modifican, viven la experiencia de la mutación, es decir, ser otra dimensión, otro territorio. *El Agenciamiento*: es la interacción ambivalente entre ambos estratos. Se puede decir que funciona como interludio de dos actos que se resisten y se atraen recíprocamente. De aquí que la condición ambivalente producida en cualquier relación produce un juego de *territorialización-desterritorialización-reterritorialización,* proceso que al igual que los emplazamientos de Foucault, proponen intercambios que acercan pero también repelen, proceso en el que las capas se juntas y se separan, en el que los cuerpos habitan y

deshabitan los espacios, en el que las formas se emplazan y expanden en las superficies rizomáticas, como a su vez bajan a las profundidades de las madrigueras.

2. LOS CUERPOS.

2. 1. CUERPO UTOPÍCO.

2. 1. 1. Los cuerpos: acerca de sus fuerzas y potencias.

"¿Qué significa que estamos en el mundo de los signos?
Significa entre otras cosas que no puedo conocerme más que por las afecciones que experimento,
es decir, la impresión de los cuerpos sobre el mío."
Gilles Deleuze

En el capítulo anterior nos ocupamos de definir el espacio desde dos acepciones propuestas por el pensamiento contemporáneo del siglo XX, tales como: *Heterotopías* y *Rizomas,* desarrolladas respectivamente por Michel Foucault y Gilles Deleuze. Dos nociones que a su vez proponen los *Contra espacios* y las *Madrigueras* como imágenes-pensamiento, gracias a las cuales se pueden nombrar y estudiar los espacios de tránsito, superficies móviles que permiten la transformación constante de sus ocupantes, cuerpos heterogéneos que habitan y deshabitan las estancias que los acogen y los transforman. Y ¿de qué cuerpo hablamos cuando hablamos de cuerpos? Sabemos las capas que configuran los espacios, pero no sabemos las pieles, los sentidos que constituyen los cuerpos. Es por ello que en este trayecto, nos acercaremos a las concepciones del Cuerpo utópico y Cuerpo sin órganos, para comprender los cuerpos mezclados que propone la estética actual, los cuales a igual que los espacios, son formas móviles y en transito.

Comenzaremos por definir qué es un cuerpo, desde el pensamiento que promulga lo múltiple por encima de la unidad, lo disímil por fuera de la semejanza, de la copia y el modelo; el acontecimiento como forma de vida, que desata una actitud estésica, en la que el cuerpo está conectado activamente y propositivamente a las superficies que habita, siempre e indefinidamente en intercambio perpetuo con los espacios. Y así como Deleuze advierte

el espacio como rizoma, compuesto de estratos y capas, no fijas, siempre en movimiento, como una suerte de raíces nómadas que se entrecruzan sin parar, también nos advierte que los cuerpos son mapas, tejidos mezclados, múltiples membranas que se re-visten, re-configuran, re-territorializan, y al igual que las raíces, su acción vital es entrar y salir de la superficie, construir y deconstruir sus madrigueras, habitar y deshabitar los espacios en los que reside.

De allí, que los cuerpos también sean nómadas, es decir, formas móviles, dúctiles, que organizan y re-organizan sus partes. En ellos, nunca hay nada permanente, todo cuanto reside en sí está en tránsito: sus sensaciones, percepciones y afectos. De tal suerte, el cuerpo se hace sus propios espacios, se acopla a otros cuerpos, crea en él otros cuerpos, asumiéndose como territorio, como espacio móvil e indeterminado. Además se sabe mapa, espacio trazado, atravesado por sus propios límites, por los acontecimientos que en él acaecen, que se hacen huella, marca y grafía. El cuerpo es espacio, es territorio para ser habitado. Al respecto Deleuze y Guattari, advierten: *"Si es preciso, tomaré mi territorio en mi propio cuerpo, territorializo mi cuerpo: la casa de la tortuga, la concha del crustáceo, Pero también todos los tatuajes que convierten el cuerpo en un territorio."* (Deleuze, Guattari, 2010: 326). Un territorio que está hecho de partes, pues cada una de las experiencias del habitar, deja su tatuaje, la huella del trasegar.

En "Nietzsche y la filosofía" (1971) Gilles Deleuze estudia las dos grandes máximas, por así decirlo, que dieron paso a esta mirada del mundo fragmentado, que permiten entender el cuerpo espacio, como un compuesto de partes disimiles, en constante cambio. Estas corresponden, en primer lugar a la afirmación *"Dios a muerto"* de Federico Nietzsche (1844-1900) y a la pregunta *"¿lo que puede un cuerpo?"* de Baruch Spinoza (1632-1677), premisas que evidencian los puntos de giro que cada uno generó al afirmar y/o cuestionar verdades absolutas de su momento, gracias a las cuales el cuerpo deja de ser entendido como organismo para ser comprendido como fuerzas y potencias. Estas dos grandes acepciones permitieron replantear los *a priori* afincados por el pensamiento clásico, y

proponer que la experiencia construye y de-construye las formas. En nuestro caso, que el acto de habitar altera y modifica los cuerpos que la ejecutan.

Michel Serres en "Variaciones sobre el cuerpo" (2011), da respuesta a la pregunta de Spinoza y nos dice que "*nuestros cuerpos pueden casi todo"*, porque pueden mezclarse, pueden ser híbridos. De tal suerte, los cuerpos nunca serán uno, sino miles, es decir, no tendrán una única identidad, sino que son compuestos de muchas alteridades, producto de las innumerables experiencias de intercambio que da el habitar, es por ello que son múltiples las fuerzas que los atraviesan, ya que en el cuerpo acaecen las fuerzas del entorno, la de los otros cuerpos, como a su vez sus propias fuerzas, sensaciones, y afecciones, producto de sus estados de dolor, plenitud, vida y muerte: "*un mixto corporal compuesto por sus potencias, metamorfosis y transfiguraciones."* (2011: 13), el cual se escapa a cualquier molde, pues insiste en el cambio, y en la variación como cualidad, no como defecto. Al respecto Adrián Cagig, quien realiza el prólogo del dicho texto, nos dice:

> *El convencimiento de Serres es que las potencias de fabulación legan a la filosofía un cuerpo que puede hacer casi todo o producir variedad de transformaciones en relación de adaptación a los medios por lo que transcurre; variaciones sólo posibles de ser apreciadas bajo la forma de cuerpo singular y de la experimentación con los medios con los que se confunde."* (Cagig, 2011: 12)

Dicha certeza de un cuerpo mixto, múltiple, heterogéneo, que encuentra en sus experiencias el origen de sus afectos y sensaciones tiene sin duda que ver con la otra mirada que abre el pensamiento Nietzscheano a finales del siglo XIX, gracias al cual los pensadores del siglo XX encontraron el impulso para re-plantear verdades absolutistas en las que se incluían la concepción de un cuerpo canónico. Pues como dice Serres *lo singular no puede ser comprendido por medio de ideas generales* (2011: 19); y justamente entender la existencia desde lo múltiple, ya no bajo la mirada de un Dios católico, fundado bajo la moral, la fe y el castigo, permite concebir los cuerpos desde lo particular, desde su historia. Así la invitación del pensamiento nietzscheano, al igual que la mirada de Michel Serres, es la de encontrar

en lo singular lo plural, es decir, en lo particular lo múltiple, dejando de lado los designios del mundo católico que propone verdades generales, únicas para aconductar los cuerpos, para hacerlos formas del bien, no del mal, coartando así la posibilidad de ser varios.

Así, en 1886 Federico Nietzsche anuncia que "Dios a muerto" señalando con ello la caída de lo mayor, del Dios único y verdadero que profesa el cristianismo, gracias a ello se genera una revolución no sólo en el pensamiento sino en los cuerpos, en tanto deshacerse de la fuerza vertical del Dios sinónimo del castigo, expande sus niveles sensibles y con ello la percepción de su entorno, de todo aquello que lo rodea. Sin embargo, esta afirmación no solamente habla del deceso del Dios cristiano, sino que también refiere a la muerte de los ideales, de los *a priori*, por lo cual la fe decae y se cuestiona los cuerpos hechos a imagen y semejanza de un único Dios, para reivindicar cuerpos configurados por muchas fuerzas, muchas deidades. Y es Deleuze quien retoma esta mirada para constatar que lo único se a transformado en lo múltiple, que acaece la muerte del dios para permitir la expansión del cuerpo, el acontecimiento de sabernos ya no uno sino varios:

> *Los dioses están muertos; pero se han muerto de risa al oír decir a un Dios que él era el único. Y la muerte de aquel Dios, que decía ser el único, es en sí misma plural: la muerte de Dios es un acontecimiento en sentido múltiple… No hay ningún acontecimiento, ningún fenómeno, palabra ni pensamiento cuyo sentido no sea múltiple: algo es a veces esto, a veces aquello, a veces algo mas complicado, de acuerdo con las fuerzas (los dioses) se apoderan de ello.* (Deleuze, 1986: 11)

La propuesta del filósofo alemán, es un llamado a concebir la vida en singular y en plural, porque la muerte de Dios es sin duda un acontecimiento que además de generar nuevas ideas, configuró otros cuerpos y otros espacios, los cuales se deshacen de sus pre-conceptos. En este contexto, los dioses se presentan como fuerzas, de allí que pensar en lo múltiple, no es sólo entender que ya no se trata de un dios del cual somos hechos a su imagen y semejanza, sino que somos cuerpos producto de muchas deidades, de muchas fuerzas en tensión, muchas pulsiones que nos habitan y que habitamos como leitmotiv de vida. Y gracias a esta mirada, el pensamiento contemporáneo del siglo XX, define los

cuerpos ya no sólo como un organismo físico dotados de órganos, sino como una forma sensible, compuesta de sensaciones y afecciones, un *campo de fuerzas,* en el cual co-habitan diversas intensidades. Fuerzas que permanecen en relación perpetua, es decir, en constante intercambio y transformación.

Desde esta mirada, el cuerpo se define como campo de fuerzas, un cuerpo que es espacio, territorio para albergar intensidades y pulsaciones. Gracias a lo cual los cuerpos son formas dinámicas, cambiantes y vitales, dinámicas, porque están en constante actividad y movilidad, cambiante porque gracias a los vínculos que construye con todo lo que lo rodea, se transforma y transforma. Vital, por que los cuerpos son formas de vida, son la constatación de la existencia. En este sentido, Deleuze nos dice:

> *¿Qué es el cuerpo? solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque de hecho, no hay "medio", no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, "en relación de tensión" unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más "sorprendente", mucho más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu.* (Deleuze. 1986: 60)

Cabe recordar, que en su primera obra "El nacimiento de la tragedia" (1971), Nietzsche explica el mundo a partir del análisis de los griegos y su condición politeísta, en particular desde la fuerza de lo dionisíaco y de lo apolíneo, fuerzas que habitan en los cuerpos: lo bello y lo sublime, la embriaguez y la conciencia, el caos y el orden, la sensación y la razón. Así, el énfasis en dichas deidades griegas: Dionisio, dios del vino y Apolo, dios de la armonía, es pertinente a la hora de preguntarnos por los cuerpos bajo la certeza de la muerte del Dios, aquel que promovía una sola cara, la del orden de las cosas, para resaltar que también existe su opuesto que es a la vez su complemento. Dicho declive permite sabernos

formas activas pero también reactivas, en suma evidencia que somos formas plurales, porque la imagen bella a la cual nos debemos asemejar desaparece, para entender que existen otras formas. Desde este panorama, la capacidad sensible y perceptiva del hombre varía, variación que en términos griegos corresponde a la catarsis y en términos deleuzianos nos reafirma el devenir, la mutación. Nietzsche nos explica: *"la duplicidad de lo apolíneo y dionisiaco… Esos dos instintos marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez mas vigorosos."* (Nietzsche,1971: 40)

Entender el adagio "Dios ha muerto" sólo desde una mirada cristiana que hace flaquear la institución de la religión, sería anclarnos en su acepción literaria, y de esta manera no seríamos consecuentes con la invitación de encontrar los múltiples sentidos y sabernos cuerpos mezclados de fuerzas e intensidades. Porque precisamente el valor de esta máxima nietzscheana, es que retoma las características vitales de los cuerpos: su multiplicidad, fuerzas singulares y plurales que produce cada experiencia que el cuerpo experimenta. Es por ello, que la propuesta del filósofo alemán, es un llamado a concebir la vida en singular, pero también en plural como los cuerpos mezclados de Serres, reconociendo todas las posibilidades que tienen los cuerpos y los espacios de conectarse, de intercambiar las fuerzas, de transformarlas. Y la muerte de Dios es sin duda un acontecimiento que además de generar nuevas ideas, transformó los cuerpos y los espacios, los cuales se deshacen de la institución de la fe, de sus moldes y criterios, para saberse formas sensibles singulares que dejan de lado lo pre-establecido, y encontrar en cada experiencia del habitar, una manera, una posibilidad diferente.

Mas, ¿qué se entiende por fuerza? Deleuze la concibe como poder: *"El concepto de fuerza es pues en Nietzsche, el de una fuerza relacionada con otra fuerza: bajo este aspecto, la fuerza se llama una voluntad. La voluntad (voluntad de poder) es el elemento diferencial de la fuerza."* (Deleuze, 1986: 14). El ímpetu de las fuerzas está en su poder, en la capacidad de dominar al otro, de hacer preponderar su naturaleza por encima de las demás. Así, las

fuerzas se apoderan, tienen la capacidad de dominación en tanto potencia, vitalidad, creación y gracias a ese poder es que se produce la transformación, la variación de las fuerzas que a su vez hacen que varíen los cuerpos que las albergan.

> *Cualquier fuerza es apropiación, dominación, explotación de una porción de realidad. Incluso la percepción en sus diversos aspectos es la expresión de fuerzas que se apropian de la naturaleza. Es decir, que la propia naturaleza tiene una historia. En general, la historia de una cosa es la sucesión de la fuerzas que se apoderan de ella, y la coexistencia de las fuerzas que luchan para conseguirlo. Un mismo objeto, un mismo fenómeno cambia de sentido de acuerdo con la fuerza que se apropia de él. La historia es la variación de sentidos.* (Deleuze:, 1986: 10)

Así, las fuerzas son intensidades que se apropian las unas de las otras, en las que el sentido depende de la variación de sentidos que produce el acto mismo de apropiarse; son variaciones que nos hablan de muchas afecciones, percepciones y sensaciones que se gestan al momento del habitar. Se subraya en lo anterior la palabra *poseído* la cual confirma que las fuerzas -y por ende los cuerpos- *son* en tanto se relacionan, se conectan con otros puntos, que son sin duda otros cuerpos, otros espacios. Razón por la cual, las fuerzas, al igual que los cuerpos son presencias, gracias a su capacidad de co-existir, de con-vivir, de acoplarse, reconstruirse, reconfigurarse en los espacios.

Y es importante a la hora de definir los cuerpos, acercarnos al interrogante de Spinoza *¿lo que puede un cuerpo?* Filósofo de la ética del siglo XVII. Porque dicho enunciado cuestiona los cuerpos, desde los límites de relaciones entre los cuerpos y los espacios. Para Spinoza no es suficiente saber que tenemos fuerzas o que tenemos unos cuerpos, es fundamental saber y dudar de lo que aquellas y de lo que éstos pueden: *"Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo. Hablamos de la conciencia y del espíritu, pero no sabemos de qué es capaz un cuerpo, ni cuáles son sus fuerzas, ni qué preparan esas fuerzas."* (Deleuze, 1971: 59)

Gilles Deleuze escucha esta inquietud, la cual dinamiza su pensamiento y aporta a replantear la clásica definición del cuerpo, concebido como organismo, subrayando que las fuerzas y sus potencias son las que configuran los mismos. En este sentido, las fuerzas como tal, son el fundamento de la existencia, nos constituyen, somos gracias a ellas, tanto que desde instancias técnicas, pensar en términos de fuerza, es hablar de *necesidad*, porque los cuerpos sin este agente no son capaces de ejecutar cualquier acción, sin este principio el cuerpo carece de autonomía, no puede trasladarse de un lugar a otro. Al respecto:

> *Fuerza es la capacidad de vencer una resistencia exterior o afrontarla mediante un esfuerzo muscular. [...] Para que un cuerpo se detenga o se ponga en movimiento hace falta una fuerza determinada. [...] Una fuerza viene dada por el producto de su masa por la aceleración que transmite. Es decir, cuando corremos o saltamos necesitamos fuerza, también cuando nos detenemos, cuando cambiamos de dirección, incluso para disputar un balón necesitamos la fuerza.* (Casado; Cobo; Díaz del Cuero, 1989: 30)

Bajo esta perspectiva, la pregunta ¿lo que puede un cuerpo?, encuentra su respuesta más inmediata en la capacidad que tienen los cuerpos de trasladarse de un lugar a otro, con fuerza y con intención. Porque en primer lugar, la anatomía de los cuerpos opera a partir de un sistema de fuerzas, que permiten que se ejecute cada movimiento, cada acción; condición que reafirma que es por las fuerzas que habitamos, que ocupamos los espacios. Pero además, los cuerpos tienen la capacidad de ejercer el poder, es decir, de tener intención con todo aquello que lo circunda, relacionarse adrede con el mundo; el cuerpo se desplaza para abrir la puerta, se desplaza para alcanzar un fruto del árbol, se desplaza para abrazar, para cortar, para cocer, para vestirse, y toda cuanta acción se ejecute, le implica al cuerpo fuerza y propósito. Así, las intenciones evidencian como las fuerzas de cuerpos entran en tensión con otras fuerzas, es decir con otros cuerpos, con un objetivo intersubjetivo, es decir, con un fin de vínculo y relación.

De igual modo, la pregunta por la potencia de los cuerpos, no sólo es cuestión de translaciones sino de afecciones. Razón por la cual en la capacidad de afección: de afectar y

ser afectado, también esta su potencia. *"Un caballo, un pez, un hombre o incluso dos hombres comparados el uno con el otro, no tienen el mismo poder de ser afectados: no son afectados por las mismas cosas o no son afectados de la misma manera por la misma cosa."* (Deleuze, 1975: 208) Así cada cuerpo es afectado también en particular, no en general; las fuerzas que lo circundan intervienen en él, de manera única e individual, de allí que en el mundo contemporáneo sobresalga lo habitado y se reconozca el cuerpo desde la diferencia, desde los orígenes de sus propias experiencias. Al respecto Gilles Deleuze nos explica:

> *A cada instante tengo afecciones, sólo que desde, giro la cabeza, mi afección cambia. Entonces la afección es siempre el corte instantáneo (...) puedo decir que en todo momento, las afecciones que experimento, en ese instante efectúan, realizan mi potencia. Mi potencia se efectúa bajo y a través de las afecciones que experimento en tal o cual momento. Se trata de una proposición muy clara: "toda afección en un momento dado, efectúa mi potencia".* (Deleuze, 2003: 297)

Mas la capacidad que los cuerpos tienen de afectar y de ser afectados, tiene que ver con la potencia del vínculo indisoluble entre los cuerpos y los espacios, en donde los espacios se configuran y re-configuran, gracias a la ocupación de los cuerpos. Por lo cual la potencia de los cuerpos es, sin duda, la posibilidad que estos tienen de ser espacios, que los espacios tienen de ser cuerpos, y es esto justamente *lo que pueden los cuerpos*: mezclar sus fuerzas, intercambiar sus naturalezas con la de los espacios, hacer del cuerpo un territorio, un espacio. Y así como Deleuze a través de Nietzsche explica el cuerpo como fuerza, a través de Spinoza, el filosofo francés define el cuerpo como potencia. Dupla que nos permite entender cómo las fuerzas de los cuerpos se conectan con las fuerzas de los espacios gracias a la capacidad de apoderamiento, gracias a lo cual la potencia es su máxima cualidad.

Recordemos que en el capitulo anterior, Michel Foucault no explica cómo el espacio no es un espacio vacío, en el sentido literal de la expresión, porque justamente son espacios modificados por la intervención de los ocupantes, es decir, espacios neutros en relación. Por

tanto los cuerpos, así como los espacios, son producto de las relaciones; este es el estado natural de los mimos, ya que justamente esa es su potencia: vincularse e intercambiar sus fuerzas. Vivimos en un mundo de efectos, los cuales producen acontecimientos, que son producto del contacto de los cuerpos con los espacios. Desde esta perspectiva, sabernos fuerzas es importante, mas es urgente sabernos cuerpos en relación, porque es esta la potencia de los cuerpos, *estar en* relación, *estar en* lo espacios con otros cuerpos, dejarse impresionar y afectar por ellos. Al respecto, Deleuze explica:

> *Ya no conozco los cuerpos por el efecto que tienen sobre el mío, sino que los conozco bajo las relaciones que los constituyen, en tanto esas relaciones se combinan con las relaciones que me constituyen. Lo que capto ya no son los efectos de un cuerpo sobre el mío, sino composiciones de relaciones entre un cuerpo y el mío.* (Deleuze, 2003: 305)

Y sí, los cuerpos son fuerza y tiene la capacidad de vincularse, de conectarse a otros cuerpos, de *estar en relación*, sus formas son dinámicas y entrecruzan su fibras; por ende entonces, lo que pueden los cuerpo es estar en relación, en contacto, crear relieves, puntos en el trazo, picos en la montaña. Mas no sólo los cuerpos se conectan con otros cuerpos, pues estos también se adhieren a los espacios, los habitan y los des-habitan como acción vital, por lo cual se vinculan perpetuamente a las formas que lo albergan, aquellas que se transforman en escenarios para los acontecimientos de intercambio, que siempre la existencia va a producir.

2. 1. 2. De-construcciones de cuerpos: reconfiguración de una utopía(s).

"Mi cuerpo es el lugar irremediablemente al que estoy condenado.
Después de todo, creo que es contra él y como para borrarlo
por lo que se hicieron nacer todas la utopías."
Michel Foucault

Mas existe a lo largo de la historia diferentes concepciones y principios, que hacen que los cuerpos sean tratados con particular sentido, y sean reinterpretados y configurados acorde a

un modo de pensamiento. No es gratuito que Michel Foucault proponga que las historias de los poderes, son en sí las historias de las fuerzas, historias de los cuerpos. Así, la relación cuerpo-pensamiento, se evidencia básicamente desde tres registros: la Semejanza (siglo XVI), la Representación (hasta el XIX) y la Fragmentación (siglo XX y XXI). Instancias que respectivamente evidencian las diferencias entre el cuerpo canónico, perfecto y armonioso, el cuerpo pensante y racional y el cuerpo disímil y mezclado. Distinción que es preciso abordar, para comprender el por qué el cuerpo hoy por hoy es bloque de sensaciones, compuesto mixto, territorio ineludible, que tiene como acción vital habitar los espacios, como a su vez habitar sus propias fuerzas.

Así, durante un largo periodo, comprendido desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVI se construye una noción de cuerpo en relación con lo divino: tanto los cuerpos como los espacios eran configurados bajo los designios de los dioses, y el pensamiento que regía era el de la semejanza, en la cual la búsqueda de la armonía, la concordancia era el fin primordial de la existencia, lo cual afectó la concepción de los espacios y los cuerpos. Es el panorama en el que las capacidades de los cuerpos correspondían a la posibilidad de asemejarse con las imágenes divinas que los diferentes órdenes políticos, religiosos y sociales designaban. He aquí el contexto en el que imperan los símbolos, aquellos que explicaban el mundo desde instancias alegóricas y configuraban un pensamiento atado a la voluntad de los dioses, de lo sagrado. Al respecto Foucault nos dice:

> *Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte fue ella la que guió al exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba los secretos que le servían al hombre. La pintura imitaba al espacio. Y la representación ya fuera fiesta o saber, se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular el derecho a hablar*. (Foucault, 2005: 26)

Pero no sólo existía la relación era entre lo divino y lo humano; puesto que también se produce un vínculo directo entre el hombre y la naturaleza, la cual era consideraba sabia, en tanto explicaba el mundo mejor que las propias palabras y las razones científicas. Dicha relación le proporcionaba al hombre un conocimiento ancestral, desde el cual el mundo advenía en ritual. El reflejo y la repetición eran el sino de vida de los cuerpos que habitaban los espacios que los precedían, y la distancia como categoría estaba anulada, puesto que el fin era la cercanía. Michel Foucault en "Las palabras y las cosas" (1971), explica dicha concepción, haciendo énfasis en la palabra clave: *vecindad*, en donde -más que de la copia y el modelo-, la semejanza es comprendida desde los criterios de proximidad, cuerpos que se avecinan entre sí y desde allí intercambian sus fuerzas. Explicación apropiada, pues de entrada le da relevancia al cuerpo desde sus espacialidad, en tanto la noción de vecindad se refiere al espacio, al territorio, al estar cerca de…

> *La vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son convenientes las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una tasa el principio de las otras. Así se comunican el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades (...) La convenietia es una semejanza ligada al espacio en forma de "cerca más cerca". Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste.* (Foucault, 2005: 27)

En este paraje de la historia, los cuerpos definen sus acciones gracias a las fuerzas divinas que lo atraviesan, esto origina la necesidad de un modelo al cual acoplarse, como a su vez el ajuste del mundo terrestre con el mundo celestial. Creencia en lo divino, de la que se vale la Iglesia en el Medioevo, para instalar la semejanza -ahora sí- desde la imitación, desde un modelo que debemos seguir, puesto que según sus criterios, los hombres son cuerpos que están diseñados a partir de otro cuerpo incorpóreo llamado Dios. Basados en la mirada platónica, en la que se divide el cuerpo y el alma, la Iglesia captura adeptos a partir de la estrategia de la fe y el castigo, y del ideal del modelo perfecto. Bajo el eslogan de "Todos somos hechos a imagen y semejanza de Dios" dicha institución propende por cuerpos

morales, comprimidos y unitarios, los cuales se acoplan a las leyes impuestas entre el siglo XII y XIII; aquellas concebidas por los emisarios de éste en la tierra: el Clero.

Aparecen así las Ordenanzas, que por temor al castigo divino, hicieron que los hombres dejaran de lado sus prácticas esotéricas, en las que se conectaba el cuerpo con la naturaleza de forma ritual y orgánica, para instalarse en un cuerpo temeroso y devoto llamado feligrés. No obstante, también existían cuerpos configurados por fuera de la relación modelo-copia que imponía el pensamiento cristiano, los cuales, como era de esperarse, eran considerados anormales, y eran designados como brujas o alquimistas, cuerpos que los cuerpos de los inquisidores aborrecían, produciéndose una relación piramidal, en donde el cuerpo anómalo (los brujos) ocupa la base, y el normal (el clero) la cúspide, en donde la tierra está en el asiento y Dios en el Olimpo.

Por su parte, en el Renacimiento se evidencia el nacimiento de una Era Moderna (siglo XV hasta el siglo XVIII), que dista de la medieval en lo que respecta a las concepciones objetuales de progreso: razón y comunicación; que comienzan a edificar su pensamiento; son concepciones alejadas del oscurantismo de los siglos anteriores, que propenden por un cuerpo organizado y pensado. Caso de ello es el dibujo "El hombre de Vitrubio" (1487) de Leonardo da Vinci, en el cual se hacen explícitas las proporciones universales del cuerpo, el molde general de una simetría básica; como a su vez también está el pensamiento de Descartes (1596-1650) quien desde su mirada cartesiana aportó a la concepción del cuerpo pensado: una maquinaria movida por el espíritu, en el que el sentido de los cuerpos era lo medido, lo calculado, lo ordenado, desde la razón y el análisis, de allí que aparezca el "*pienso luego existo*", desde el cual se comienza a instaurar el imperio de la Representación, que sin lugar a dudas, es el imperio de la razón, del hombre pensante, que toma distancia de la realidad, para reconocerla como fenómeno y analizarla desde las facultades de hombre.

Así es que los cuerpos configurados en este mundo, dan cuenta de cuerpos racionales, inmersos en sus ideas, con capacidad de pensar, deducir y establecer *a priori.* Y es desde el siglo XVII y hasta finales del siglo XIX, que lo individual se fortalece en tanto identidad, momento en el cual el *Yo pienso*, prevalece por encima del *Yo siento*. Para la fecha, el hombre necesita cuestionar y hallar respuesta, explicar los acontecimientos de la existencia, ahora fenómenos. Aquí, los espacios circulares de la antigüedad, que eran estancias para el ritual, para el compartir en tanto su forma radial, posibilita el encuentro entre los cuerpos, se transforman en espacios que por el contrario del redondo, configuran espacios lineales, de áreas diferenciadas, distribuidas acorde a los roles de sus ocupantes; gracias a lo cual aparecen las divisiones, las líneas, lo geométrico. En este sentido, Foucault nos dice: *"Entonces las grandes figuras circulares en las que se encerraba la similitud fueron dislocadas y abiertas para que pudiera plegarse el cuadro de las identidades; ahora ese cuadro va a deshacerse a su vez y el saber se alojará en un nuevo espacio."* (Foucault, 2005: 2013)

Ejemplo de lo anterior es del Teatro Isabelino (1558-1625), el cual propone la instauración de la línea divisoria que diferenciaba el lugar de los espectadores al lugar de los actores. Y en particular, el quehacer teatral, al igual que en las artes visuales, de que a cada modo de pensamiento le corresponde una concepción particular de asumir el espacio escénico, lo cual da cuenta de la relación cuerpo-pensamiento, formas e ideas. Por ejemplo, la tragedia griega (siglo V a.C) propicia espacios sagrados, con una configuración circular que propone cercanía entre sus ocupantes y un estado ritual del cuerpo con el entorno, lo cual favorece las conexiones entre lo divino y lo sagrado. Por el contrario, el escenario a la italiana siembra la distancia entre el público y la escena, con la instalación de la cuarta pared, la cual separa el escenario, lugar de los actores, de las graderías, lugar del espectador; y las historias se representan mediante decorados que imitan los espacios reales en donde se desarrollan los hechos, observados desde la distancia.

Mas en el teatro contemporáneo, al modificar la presencia de la cuarta pared, se alteran los

vínculos entre actor y espectador, retomando la cercanía que profesaba el teatro Griego. Esta ruptura altera el diseño escenográfico y transforma los cuerpos que habitan los espacios, puesto que este ya no es concebido como una carcasa cerrada. Para el siglo XX el espacio expande los límites del recinto y se va a explorar oros espacios cotidianos como escenarios, como la superficie de creación.

Al abolirse la línea divisoria del teatro clásico, el quehacer escénico comienza a retornar a sus orígenes, generando espacios teatrales en los cuales no sólo se piensa y se explora el espacio que ocupan los actores, sino también el espacio que ocupan los espectadores. En esta alteración de las circunstancias espaciales del acontecimiento teatral, se afecta la disposición de los cuerpos físicamente y sensorialmente, ya que la cercanía entre las partes y la posibilidad de crear contacto, es decir, de que el espectador intervenga directamente en la acción del actor, altera no sólo la forma de los cuerpos sino también su afección. Esta inclusión del espectador en la acción escénica, corrobora las inclinaciones del pensamiento contemporáneo por ver al hombre cercano de su entorno, mezclado en él.

Así para el siglo XX, la mirada de los cuerpos no sólo se abre, sino que explota; es aquí cuando realmente se crea otro espacio en constante discontinuidad; de allí que se produzca la atomización de las estructura fijas y únicas, ruptura que precipitó un punto de giro en el pensamiento, y por ende, en las concepciones de los cuerpos y los espacios, dejando de lado la metafísica y la ontología, lo divino y lo racional, para ocuparse del cuerpo como multiplicidad, como fuerzas, como territorio. Este otro mundo, con nuevos espacios y nuevos cuerpos, se interesa por el maridaje entre las partes, entre el lenguaje y las cosas, los cuerpos y las ideas, los espacios y los tiempos, la vida y el arte. Es un vínculo que produce la dislocación y apertura de las estructuras anteriores, para entrar en otras asociaciones, que conectan temporalmente los fragmentos disimiles, que cada acto vital proporciona, fragmentos que se traducen en experiencias, las cuales como bien sabemos dejan sus huellas en la piel, en nuestra superficie corpórea.

De allí, que la estética deje de ser el estudio de las formas bellas del arte, para entender que en múltiples manifestaciones cotidianas, también se expresa el mundo sensible de los cuerpos, aquellos que son sonoros, visuales táctiles, etc., construidos a partir del contacto con los espacios, quienes nos introducen y a la vez nos expulsan de ellos. De allí que la acción vital de los cuerpos no sea sólo habitar, sino también des-habitar. Y justo la mirada del siglo XX en el que se expande la percepción, avalando lo interdisciplinario, lo mezclado, permite que el cuerpo en dicha acción, no busque anidar en residencias fijas, sino que por el contrario los cuerpos hacen uso de sus fuerzas de translación, porque en el cambio esta justo la variación, el acontecimiento. "*He aquí que ahora todo sube a la superficie. Ya no se trata simplemente de simulacros que se esconden en el fondo y se insinúan por todas partes. Lo ilimitado, lo múltiple sube a la superficie. Los simulacros han dejado de ser esos rebeldes subterráneos; ahora, en lo cotidiano, ellos hacen valer sus efectos: efectos sonoros, efectos ópticos, efectos de lenguaje"(Pabon,2010)*[5]. Simulacro que no es copia, sino una estrategia para encarnar, para hacer de la vida un arte, del arte la vida, invitación que no sólo convoca a los artistas, pues el hombre per se puede hacer de su cotidianidad una poética, es decir, una experiencia sensible, única e irrepetible, que transforma los cuerpos, y produce vínculos con el entorno.

Y este panorama del mundo de la Semejanza, la Representación y la Fragmentación, permite vislumbrar cómo se configuran tres maneras de construir y pensar los cuerpos, tres posibilidades de entender nuestra sensibilidad y sus maneras de habitar. Desde esta perspectiva, lo celestial y divino, como a su vez la mirada que se ancla en la fuerza de la razón de la analogía, están pensadas para construir las identidades de los cuerpos, ambos modos de pensamiento propenden una armonía aristotélica, de la causa y efecto, la cual corresponde a un cuerpo con órganos, ordenados y funcionales. Sin embargo la propuesta en la que se reivindica el cuerpo como fuerzas en explosión, en la cual se atomiza la unidad; es la Fragmentación, en la que todo queda hecho a pedazos, entre los cuales se

[5] http://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos

incluye los cuerpos, su lógica y su estructura. Al respecto la filósofa y docente Consuelo Pabón nos dice:

> *De ahí el grito de resistencia de Artaud: no puedo pensar, no puedo sentir. Estamos dormidos, estamos paralizados. Hay una potencia dormida en el cuerpo que es necesario despertar: "Soy Antonin Artaud, y si lo digo como sé decirlo, veréis mi cuerpo actual saltar en mil pedazos, y confundirse en múltiples formas. Un cuerpo que no podréis olvidar jamás".* (Pabón, 2010)[6]

Esta acción explosiva, por el contrario de construir y de establecer, de-construye y moviliza, pues cuando los cuerpos se atomizan, se multiplican pero a la vez se dispersan, se desplazan y se renuevan del lugar de comodidad que da lo estable de las estructuras. Es por ello que cuando los cuerpos se atomizan, se producen constantes germinaciones, que hacen que este renazca constantemente, y más que pensar en los tiempos progresivos, de la modernidad, el pensamiento actual se ocupa del instante, del momento en el que nacen y re-nacen las fuerzas, nacimiento que a su vez es efímero, ergo atemporal.

Es por eso, que en el siglo XX se develan los procesos de Deconstrucción, como base del pensamiento, procesos enunciados a finales de 1960, por Jaques Derrida, quien introduce el término *deconstrucción* en el marco del paradigma posestructuralista francés. En aquel momento, el filósofo y crítico literario se refería más a un gesto que brindaba cierta atención y retaliación al modelo estructuralista basado en el orden y la progresión. Sin embargo, más adelante se convierte en un discurso que enuncia la incapacidad de la filosofía para crear conceptos estables, constatando la certeza de lo móvil, de lo cambiante. Es por ello que la deconstrucción se convierte en un tipo de estrategia que critica las palabras y los conceptos fijos y radicales, la cual permite dinamizar el pensamiento bajo sinónimos de destrucción.

[6] http://es.scribd.com/doc/45332816/Pabon-Consuelo-Construcciones-de-Cuerpos

A su vez, la deconstrucción está referida a la intertextualidad, a la pluralidad de interpretaciones y de sentidos. Estudia y discute parejas de conceptos que habitualmente son aceptados como evidentes y naturales, como si careciesen de historia. Por ejemplo: physis/techné, Dios/hombre, cuerpo/mente, identidad/diferencia, lenguaje/escritura, naturaleza/cultura, forma/contenido, entre otras. Duplas que han adquirido a lo largo de la historia de la filosofía una oposición natural aparentemente indiscutible, encerradas en una polarización metafísica infranqueable. Y según Derrida, estas oposiciones binarias son las que limitan el pensamiento; y con base en ello, Derrida deconstruye sus polaridades.

Cabe anotar, que la acepción básica de la palabra deconstrucción, refiere al desmontaje de un concepto y/o un espacio por medio de su análisis; mas no olvidemos que un proceso de desmontaje implica un proceso de montaje, que un proceso de deconstrucción implica uno de construcción. Pasa igual con los cuerpos y los espacios, ambos requieren de una configuración y desconfiguración de sus fuerzas, proceso en el que ambos se retroalimentan y se alteran. Así, los cuerpos son espacios que viven y que mueren, de allí que sea importante la mirada de la Fragmentación, que es la deconstrucción misma, porque a la vez que somos cuerpos creadores, somos cuerpos destructivos, a la vez que habitamos nuestras fuerzas las deshabitamos, ocupamos y desocupamos los espacio.

No obstante, pese a que el cuerpo acorde al contexto ocupado varía de sensibilidad, lo que no tiene variación, es la certeza de saberse espacio, saberse forma eterna que siempre ocuparemos, puesto que como nos dice Michel Foucault "*el cuerpo es la superficie que irremediablemente habito"(*Focault,2010,8); nos podemos desplazar y cambiar de estancias, cambiar de país, de medio de transporte, mudarnos de casa, cambiar de vestido, pero siempre, el cuerpo será el medio para que acaezca la experiencia. Siempre el cuerpo que habite los espacios será la misma masa, ya no con una identidad, sino por el contrario re-vestida por múltiples afecciones e impresiones que dejan cada trasegar. Bajo esta premisa es que Foucault propone el Cuerpo utópico, aquel que es territorio, en tanto

espacio que siempre albergara nuestras fuerzas, sensaciones y afecciones. Quien al respecto nos dice:

> *Puedo ir hasta el fin del mundo, puedo esconderme, de mañana bajo mis mantas, hacerme tan pequeño como pueda, puedo dejarme fundir al sol sobre la playa, pero siempre está allí donde yo estoy, él está aquí irreparablemente, nunca en otra parte. Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que nunca está bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual, en el sentido estricto yo me corporizo.* (Foucault, 2010: 7)

Las Utopías, como concepto, anulan la propia corporalidad del cuerpo, rechazan su construcción, estableciendo lo incorpóreo como ideal, como fin. El paisaje que una utopía crea es el de una composición armoniosa, de atmósfera tranquila, con una masa que no es afectada, porque es incorporal, invisible, no le alteran las fuerzas de otros, no lo rozan. Es apacible. Y pensar en la utopía de los cuerpos, sería negar su condición espacial, es decir, alcanzar el ideal de cambiar de cuerpo, ese que nos acompaña en cada nacimiento y en cada muerte, para transformase en formas invisibles en la que los cuerpos transfiguran sus fuerzas, para hacerse cuerpos incorpóreos, inmateriales.

> *La utopía es el lugar fuera de todos lugares, pero es un lugar donde tendré un cuerpo sin cuerpo, un cuerpo que será bello, limpio transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado; y es bien posible que la utopía primera, aquella que es mas inextirpable en el corazón de los hombres, sea precisamente la utopía de un cuerpo incorpóreo.* (Foucault, 2010: 8)

Las fuerzas fluctúan, residen en nuestra masa, cambian de intensidad, salen y entran. Por eso Foucault propone el Cuerpo utópico, como cuerpo-espacio que aloja y desaloja fuerzas que por naturalezas son incorpóreas, intangibles. Es él quien al respecto nos dice: "*En él se aloja, por supuesto, pero bien que sabe escaparse de él: se escapa para ver cosas, a través de las ventanas de mis ojos, se escapa para soñar cuando duermo, para sobrevivir cuando muero."* (Foucault, 2010: 15). Así, el cuerpo es espacio que vive y que muere, no sólo porque alberga fuerzas en oposición, en intercambio. Somos dueños y a la vez invitados de

nuestros propios cuerpos, somos anfitriones y visitantes, quien recibe y quien llega, el que domina, el que se doblega, las fuerzas activas y las reactivas, lo que se construye y se deconstruye.

El cuerpo como espacio, tiene estancias, desvanes, bodegas, cavidades, orificios, que al igual que las madrigueras conectan puntos con puntos, producen puntos de partida, puntos de llegada. Es por ello que los cuerpos son en sí mismos madrigueras, espacios que albergan, espacios en los que entramos y salimos, no una sino mil veces, laberínticos y vitales, el cual no sólo tiene un inicio y un fin, no sólo muere o vive una vez. El cuerpo es consciencia física y sensible, de lo que sentimos y de lo que percibimos; al ser territorio, es una zona que proyecta y a la vez guarda, que es secreto y a la vez anuncio. Retiene y expulsa a sus ocupantes, en este caso, a sus fuerzas, pues tiene la potencia del poder.

Y la conciencia de un cuerpo nómada, es la conciencia del espacio como lugar móvil permanente, pues es el que irremediablemente habito y que me habita, que me hace *estar en* y tener certeza de un tiempo, de un *siempre*, porque siempre estaremos en este cuerpo, en este espacio; nos podemos desplazar y cambiar de múltiples lugares, moldearnos a múltiples espacios, pero siempre será la misma masa revestida de distintas pieles:

> *No puedo desplazarme sin él; no puedo dejarlo allí donde está para irme yo a otra parte …Pero todas las mañanas, las mismas heridas; bajo mis ojos se dibuja la inevitable imagen que impone el espejo: cara delgada, hombros arqueados, mirada miope, ausencia de pelo, nada lindo, en verdad. Y es en esta fea cáscara de mi cabeza, en esta jaula que no me gusta; en la que tendré que mostrarme y pasearme; a través de esta celosía tendré que hablar, mirar, ser mirado; bajo esta piel tendré que reventar*. (Foucault, 2010: 7)

El cuerpo como fuerza y potencia es la apuesta de la mirada actual, en la cual la fragmentación de los ideales, y de las formas pre-establecidas es clave, para la configuración de otras maneras de pensar y crear. Y las artes perfomativas, son un ejemplo de cómo el cuerpo es tratado como espacio de creación y espacio que jamás dejaremos de habitar. Es para el artista el cuerpo un espacio-lienzo, quien también lo considera campo de

fuerzas, en el que co-existen múltiples partículas, producto de múltiples particularidades, huellas que deja la experiencia del *trasegar en*, las cuales serán la materia prima de su creación. En tanto la performance como lenguaje expresivo del arte de vanguardia, permite que el cuerpo sea la superficie de creación, no sólo el cuerpo físico, sino el mundo sensible que en él habita, sus fuerzas activas y reactivas.

Desde esta perspectiva el artista acerca su vida como material sensible de creación, para salirse de los marcos y las normas de la representación, a través del desvanecimiento de la línea divisoria que separaba la obra del espectador y con ello le posibilitó habitar la creación de manera vital con su cuerpo, transformando sus sentidos y sensaciones. Haciendo del arte ya no una forma de la eternidad, sino una expresión de lo efímero, de lo que acece, de lo que nace para morir, de lo que se habita, para des-habitar. El escenario de sus instintos y fuerzas cotidianas, las cuales se hacen formas poéticas en actos vitalistas, los cuales propenden la exaltación de los sentidos de todos los participes, de quién inicia la acción y quienes se involucran dinámicamente con ella. Para el siglo XX el rol actor-espectador y la división escenario, graderías, se rompe, pues de lo que se trata es de vivenciar experiencias colectivas desde lo cercano, desde lo vital, bajo un mismo espacio ocupado por múltiples cuerpos, cautivados por la acción vital del proponente.

En la *performance*, el creador se pregunta por la vida, porque también acude a los espacios de la vida, el cual, mediante acciones poéticas transforma su cuerpo, aquel que ya no busca contar una historia, sino dar cuenta de sus fuerzas. Este trasciende el espacio clásico del taller para encontrar en el afuera, otros "escenarios" donde acaezca la obra, incluyendo su propio cuerpo como espacio de creación, por eso se trata de habitar, pero también de habitar-nos, porque son también nuestras propias fuerzas las que debemos aprender a alojar a desalojar. El mundo interno (estados, sensaciones, afecciones) se mezcla con el mundo externo (lo cotidiano, los hábitos, los hábitats) para producir acontecimientos, que transforman lo normal en anormal.

Las artes vivas, son pues la apuesta del pensamiento y de los cuerpos del siglo XX y XXI. Vivas porque producen acontecimientos poéticos vitales, dinámicos y efímeros, los cuales acontecen en espacios igualmente vitales, dinámicos y efímeros. En cada performance los cuerpos entran en vibración porque sus preguntas experimentales, parten de su vida de sus sensaciones y afecciones, ya no se requiere la experiencias, el paisaje, el cuerpo de otro para crear, porque las acciones acaecidas son propias, y es por eso que invitan a sentir y no pensar. Lenguaje expresivo que dinamizó todas las disciplinas del arte, gracias al cual el actor deja de construir personajes sicológicos y naturalistas, para ocuparse del cuerpo y sus acciones; por su parte el artista visual se incluye en la obra, la habita, no se conforma con lienzos para exhibir en el museo, sino que habita su obra, porque él en sí es la obra. La música experimenta otras sonoridades, con objetos cotidianos, como a su vez el silencio, para con ello mostrar la mixtura de paisajes sonoros. La danza se acerca al teatro, para comprender desde allí el movimiento. El tiempo deja de ser concebido bajo principios de progresión, sino que es el aquí y el ahora lo que impera, lo que a su vez impacta la experiencia de los partícipes, cuerpos utópicos que se saben espacio en mutación, los cuales materializan lo inmaterial de las fuerzas que nos poseen. Es por eso, que Lehaman nos dice:

> *El performance art, en sentido amplio, ha sido definido como una "estética integradora de lo vivo". Una de las características fundamentales de las practicas perfomativas (a las que no solo pertenecen las formas artísticas) es lo que Gumbrecht denomina una producción de presencia, la intensidad de una comunicación cara a cara que no puede ser sustituida por los más avanzados procesos de comunicación transmitidos por una interfaz. (*Lehaman, 2013:240

Y así como la performance requiere de presencia para que se produzca lo vital que la caracteriza, la acción de habitar exige cuerpos presentes en espacios latentes, prestos a la transformación, capaces de tener la experiencia de lo efímero; aquellos que construyen y deconstruyen sus fuerzas. Desde esta mirada, el cuerpo se sale de las acepciones netamente fisiológicas y somáticas, rechazando el estudio de los mismos en tanto forma anatómica y estructura orgánica, puesto que todos los cuerpos son fuerza y potencia, de allí que las artes perfomativas se ocupen de encarnar la marcas, no las historias de la existencia, porque les

interesa la fuerza del acontecimiento, no su desarrollo. Foucault en sus estudios sobre el cuerpo, nos da un nombre para llamar al cuerpo irrealizable, ese por el cual cada día salimos a crear o a pensar, aquel que se convierte en impulso, motor de vida. "*Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos más. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine nunca la voy a alcanzar. ¿Para qué sirve la utopía? Sirve para eso: para caminar*. (Eduardo Galeano)[7].

Un cuerpo utópico es espacio ineludible, forma que temporalmente nos alberga y que albergamos, de allí sus principios de lo efímero y lo cambiante; en él residen la mixtura de fuerzas que nos componen, las cuales también debemos saber habitarlas, porque ellas tienen poder, son capaces de modificar las formas y el mundo sensible de los cuerpos; aquellos entendidos como estancia, como territorio de creación vital y latente, en el que se construyen y deconstruye formas visibles e invisibles, oscuras o brillantes.

2. 2. CUERPO SIN ÓRGANOS.

2. 2. 1. Ensamblajes de cuerpos: los cuerpos se atomizan, los cuerpos se acoplan.

El cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir,
nunca se acaba de acceder a él, es un límite.
Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Dado lo anterior, en el marco de lo contemporáneo, los criterios del arte experimentan la ruptura de los *a priori*, es decir los pre-conceptos, liberándose de la universalidad de las ideas pre establecidas, aquellas que hasta la fecha dominaban el pensamiento, para producir otras formas en las que el cuerpo está implicado, porque es territorio de creación. En este sentido, hablar de vanguardia implica pensar en la incursión de otros lenguajes expresivos que dinamizaron la comunicación y fortalecieron las relaciones de los cuerpos con los

[7] www.taringa.net/posts/offtopic/.../Utopia-**por**-Eduardo-Galeano.html

espacios, para comprenderlos como campo y mezcla de fuerzas y no sólo como organismos somáticos. En el caso de las artes visuales se derroca el esquema del "cuadro/ventana"[8], el cual constituía uno de los elementos claves de lo clásico, porque era el código base de la Figuración. En el quehacer teatral, la cuarta pared se derroca, procurando cercanía y contacto entre el actor y el espectador, para producir acontecimientos poéticos, efímeros y no aristotélicos.

En el caso de la estética, desde principios del siglo XX se avalan las manifestaciones cotidianas como formas de la sensibilidad y por ende como objeto de estudio de dicha disciplina. Ambos, la creación y la filosofía, también fragmentan sus principios, le dan un giro a lo radical, único y verdadero. Para comprender que no sólo es estético la obra de arte, bella y armoniosa, sino que también cada manifestación de lo sensible: formas de vestir, comer, habitar, hablar, etc., son objeto de estudio de lo Estético, pues cada una de estas expresiones hablan de la sensibilidad de los cuerpos, producto del acto de habitar; el cual produce niveles fisiológicos, sociológicos, técnicos y figurativos, como nos referenciaba Leroi –Gourhan al inicio de esta pesquisa.

Se habita la mañana y se elige la prenda a vestir, los alimentos para desayunar, se habita la oficina y se trabaja en ella, en los parques se juega, en los trenes los cuerpos se trasladan de un lugar a otro, y cada espacio procura una forma de hablar, de vincularnos con el entorno. Es por ello que la prosaica y la poética afianzan sus vínculos, y le permite a los pensadores posmodernos reflexionar lo estético desde las múltiples formas de los cuerpos ocupar los

[8] Parece normal que situemos a la pintura (como materia artística) sobre un lienzo o una tabla de madera reconociendo a este tipo de arte como pintura de caballete. Pero el término de cuadro como espacio que encierra y delimita a elementos de la sintaxis visual como color, luz, volumen, líneas… Con algunas excepciones como los íconos bizantinos, la pintura se realizaba sobre los muros del templo o sobre los manuscritos en forma de miniatura para ilustrarlos. De este modo la pintura estaba ligada al espacio que le reservaba la arquitectura, al igual que la escultura, o al hueco de una página de un libro. La pintura reforzaba la monumentalidad de la arquitectura, daba color y riqueza, o iluminaba los escritos religiosos a través de la estricta iconografía religiosa de los medievales. Es entre el s. XIV y el s. XVI donde la pintura alcanza cierta soberanía. Aparecen las primeras colecciones privadas, lo que permitió a la pintura dominar en su espacio, diseñado como ventana a donde asomarse, normalmente cuadrado o rectangular.

espacios; gracias a lo cual es estético hablar de los cuerpos de lo cotidiano, como también las formas que el artista produce, no obstante, gracias a su experiencia personal de habitar; así el cuerpo evidencia su mundo sensible a través de la selección del vestido y zapatos para salir de casa, como también a través del artista que hace de su sensibilidad la obra de arte.

Desde este quiebre y expansión de los términos, se posesionan la pluralidad y simultaneidad como principios, en el cual se fragmenta lo estable; así las concepciones del mundo de la semejanza y la representación, aquellas que propendían por verdades y figuras absolutas, se desestructuran, para la apertura de otras posibilidades de entendimiento, de reorganización del mundo, en el que lo múltiple y lo heterogéneo emergen como cualidad, no como defecto. El imperio de la representación, vigente hasta el siglo XIX, basado en lo bello y la armonía, se trastoca, para darle paso al caos, a la diferencia. En particular, el quehacer artístico busca salida de las estructuras de unidad y sentido que lo rigen, para el hallazgo de otras maneras de componer, en donde la superficie normalmente cuadrada o rectangular del arte clásico, se trasgrede y con ello el artista sale del caballete, para encontrar marcos en cada espacio y paisaje cotidiano, aquellos que se vuelven escenarios poéticos, como lo es el caso de la performance, que busca espacios cotidianos para acciones vitales.

Todo este movimiento, genera el tratamiento de la imagen y cuerpos fragmentados, el cual tiene sus orígenes en el Cubismo (1907-1914), movimiento artístico fundante del arte del siglo XX, cuyo objetivo principal era el de alejarse de la representación naturalista y conseguir plasmar de modo simultáneo sobre la superficie del cuadro, un objeto visto desde múltiples ángulos. Recordemos que sus principales características corresponden a: "*abstracción visual, allanamiento de la imagen, desorientación espacial y temporal, ruptura de las jerarquías clásicas*." (Toni Simó, 2004: 2). Bajo estos parámetros el arte comienza a desligarse de sus preconcepciones y se atreve a la experimentación del material de creación desde otras instancias espaciotemporales más vitalistas, tanto para el objeto como para el creador. Quienes develan abiertamente el vínculo vida-obra de arte, en tanto

el contexto político y social en el que desarrollaron su quehacer, eran el espacio de la guerra, de la fragmentación, no sólo de valores, sino de cuerpos, ciudades, e ideales, sensaciones que quedan plasmadas en cada composición cubista[9].

Lo clásico propone el conjunto, la armonía, mas lo contemporáneo propone el fragmento, la disonancia. Así, en el siglo XX un gran movimiento se despierta, aquel que estremece los modos de pensar y las maneras de instalar los cuerpos en los espacios desde todas sus implicaciones. En el caso de lo plástico, Picasso y Braque sin duda fueron sus precursores quienes promulgaron una imagen de piezas acopladas, en la que la obra encuentra sentido desde la acumulación de partes, conexión y engranaje de las mismas. La poética espacial de sus obras, legado de Cézanne, trajo consigo una imagen más profunda, más desequilibrada, más viva, la cual a través del tratamiento de la luz, crea relieves en el paisaje, para la emergencia de cuerpos múltiples y simultáneos. Ya no progresivos, ni unitarios, sino efímeros y mezclados.

Al respecto, Cézanne fue la gran inspiración para los movimientos contemporáneos del arte. Maestro de las "realizaciones", quien así denominaba a sus lienzos: *realizaciones*, en tanto la obra de arte es una realización espacio-temporal, que captura los acontecimientos. Sus lienzos, producen superficies en tensiones, gracias al desequilibrio de los objetos, los cuales a través del tratamiento del volumen, explotan la imagen. Cézanne desconfigura los principios básicos del arte para crear espacios poéticos, que pese a estar inscritos en una

[9] El cubismo se desarrolló en Francia, con la amenaza de la guerra encima. Esta coyuntura política y social, de conflictos y contradicciones de la república radical francesa (Cottington, 1998: 29), dio paso a la búsqueda del primitivismo y su visión del mundo, no contaminada por el pensamiento racionalista occidental. Es otra vez la posición que tuvieron los dadaístas, los futuristas y los constructivistas. En este sentido, esta regeneración del arte es transversal en toda la vanguardia. Hubo dos grupos de cubistas: Picasso y Braque y su círculo, con Apollinaire y André Salmon, y un segundo grupo en el que estaban Albert Gleizes y los hermanos Duchamp, Raymond y Marcel. Ambos grupos interactúan sobre los mismos hallazgos formales y las mismas críticas hacia el sistema de representación visual clásico. Y ambos tienen en el Impresionismo, y sobre todo en la elaboración espacial de la pintura de Cézanne, su fuente de inspiración. (Simó, 2004: 3)

superficie plana, poseen profundidad, la cual saca la forma, no la oculta, y de esta manera logra llevar al límite la fuerza de los cuerpos, para encontrar lo manzanezco de la manzana, no su forma, sino su fuerza.

De igual modo, en 1912 se produce la emergencia del *Collage*, estilo que además de ser el medio para hacer de la pieza de arte una forma superpuesta, permitió sembrar un posición frente a su contexto, frente a la guerra, a la violencia, convirtiéndose en un mecanismo contestatario en contra de los mecanismos de control que atravesaban sus cuerpos. Estilo que además de movilizar la configuración de las obras de arte, a partir de la inclusión de partes diversas en una misma superficie, para la reconfiguración de otras formas, le mostró al hombre que la disociación, también es manera de entrar en comunión, y que lo heterogéneo también se mezcla. Lo mismo pasa con los espacios/heteropías y madrigueras. Y los cuerpos, en el acto de habitar se mezclan para configurar encuentros a manera de collage, hechos con las partes de los participantes: "*La dimensión del collage se muestra como una crítica y como una extensión del mismo acto de pintar, como una complicación de sus reglas, burlando y respetando sus fronteras con un acto consciente de probatura del mismo plan pictórico, interpretándolo como una 'superficie de tensiones'." (Simó, 2004: 4)*

Complemento de este estilo, que da cuenta de la mira fragmentada de las formas, emerge en los años sesenta *El ensamblaje* como posibilidad de configurar también superficies en tensión de carácter tridimensional, en este caso, no se trata de *crear* un aspecto escultórico, como en el collage, sino de *hacer* la escultura, disímil y heterogénea. Marcel Duchamp, es uno de sus precursores de este estilo, quien mediante la incorporación de objetos, texturas, superficies cotidianas a los espacios del arte, logra romper con los estándares de las instituciones, haciendo que lo prosaico cobre valor de manera poética. En su propuesta el artista asiente toda la intencionalidad expresiva en el objeto y lo hace elevar a otra categoría plástica al instante de articularlo con el espacio del museo, asignándole categorías estéticas de las cuales antes adolecía. Propuesta definida como *ready mades*, los cuales dan cuenta

de objetos cotidianos separados de su entorno habitual, para luego ser enmarcados, presentados por el artista como obras de arte.

No es gratuito, que desde 1961 cuando se popularizó el *ensamblaje*[10], la obra de arte deja de estar colgada en la pared, para habitar otros espacios, en los que la creación toma presencia de manera diferente, más singular, más particular, en la que la parte del todo construye su realidad poética tridimensional. Se trata de una técnica artística que ejemplifica la estética expandida, aquella que se abre a otras miradas múltiples del mundo, puesto que sus procesos de construcción son en sí mismo procesos de deconstrucción, en los cuales los cuerpos dejan de ser concebidos desde su estructura lógica, para ocuparse de desligar más que ligar.

Desde este panorama general del arte de vanguardia, se devela como la experimentación del cuerpo como espacio de creación, caso de la performance, o como la mezlca de superficies heterogéneas que produce espacios corpóreos, caso del cubismo y el collage, permiten la invención de cuerpos descompuestos y re-organizados. Y es la yuxtaposición (principio de las Heterotopías y los rizomas) la cualidad básica de la concepción de la imagen poética y por ende del cuerpo del siglo XX, la cual esta concebida bajo tres procesos fundantes: *la deconstrucción, la fragmentación* y *el ensamblaje*, en donde el cuerpo yuxtapone sus partes, ya no importan si son desiguales, pues está condición es lo que justamente hace que las formas se mezclen.

---

[10] *La palabra assemblage fue popularizada por William C. Seitz a partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el año 1961, titulada The Art of Assemblage. Esta palabra fue elegida por el mismo comisario de la exposición con la intención de que la exposición cubriese "todas las formas del arte compuesto y las maneras de yuxtaposición". Esta referencia se tomó justamente para ampliar el término collage. Porque incluía obras de arte completamente tridimensionales, es decir, esculturas, instalaciones, intervenciones, proyectos, etc., pero también por los trabajos bidimensionales, planos o en relieve. Seitz eligió esta palabra porque era mucho más específica que, por ejemplo, la palabra construcción, ya que el término assemblage señala, por ejemplo, la noción de acumulación de elementos dispares, la constitución de partes heterogéneas, que de manera separada mantienen su propia identidad, pero que pueden también funcionar cuando son ensambladas, pueden inocular una unidad diferente como si fuera una mezcla de elementos homogéneos. (Simó, 2004: 12)*

Cabe anotar, que los ensamblajes además de mezclar texturas y materiales, mezclan cuerpos, en los que la jerarquía se desdibuja, y la atomización del cuerpo -como principio del pensamiento contemporáneo- se hace visible. Con esto, la nueva forma de componer en el arte, habla también de la comprensión de los cuerpos en el marco de la deconstrucción, aquella que corresponde a pensar la vida, en tanto las nuevas vanguardias artísticas deconstruyen las formas preestablecidas y atomizan la imagen, como pasa con la razón y la lógica, como pasa con el cuerpo en el marco de lo estético y filosófico, el cual expande su acepción para ser considerado campo de fuerzas. Y es la deconstrucción la que produce la fragmentación y lo fragmentado lo que produce el ensamblaje, por el cual los cuerpos a su vez que se atomizan, se acoplan. Y claramente en el collage y en el ensamblaje se visualiza la creación de un espacio nuevo en el que los cuerpos pierden su unidad y se convierten en cuerpos múltiples, gracias a que se vuelven a conectar sin importar si exactamente una parte encaja con la otra.

Y esta conexión anómala que ofrecen los nuevos procesos de creación y conceptualización es lo que nos interesa subrayar, en tanto las relaciones que en este marco se efectúan, permiten la conjunción de lo heterogéneo y lo disímil, para lograr corporeidades anómalas. Si hasta el siglo XIX la pregunta filosófica hacía énfasis en cómo Representar, es decir, cómo construir los cuerpos en los espacios, para el siglo XX la pregunta estaba sustentada en el cómo no-Representar, cómo de-Construir los cuerpos y los espacios; de allí la emergencia del arte vital como la performance que construye y deconstruye fuerzas en el aquí y el ahora, gracias a los efectos sensibles de sus acciones poéticas. Así, el mundo de las representaciones, se comienza a diluir entre el mundo de la fragmentación, en el cual se atomiza toda forma a priori de conocimiento y se habilita el aquí y el ahora como la única temporalidad de los cuerpos y los espacios.

Los ensamblajes trascienden las instancias de una técnica de la historia del arte, para establecerse como poética, como tratamiento de los cuerpos fragmentados, en el que la

multiplicidad y lo rizomático impera. En este sentido, no sólo competen al mundo del ensamblaje las piezas tridimensionales del siglo XX; dicho tratamiento sensible del cuerpo está presente en lo estético y en todos sus niveles, porque dicho pensamiento de quiebre afecta los procesos físicos, creativos, existenciales. En el mundo de la fragmentación, todo se re-organiza, se re-agrupa, se re-construye, se habita y deshabita; es por ello que el pensamiento deleuziano se ocupa de los cuerpos, desde esta mirada expandida por fuera de los modelos y las copias, en las que se piensan como organismos, cuerpos canónicos, universales y establecidos.

En "Lógica de la sensación" (1981) Gilles Deleuze analiza en detalle los cuerpos desestructurados y atomizados que el siglo XX comienza a presentar, quien a través de la obra de Bacon, que a su juicio es uno de los más grandes pintores vanguardistas, señala como éste es capaz de plasmar las sensaciones del acontecimiento, por ende capaz de pintar las fuerzas. Es así que se vale de Bacon para explicar la noción estética de cuerpo, en lo que respecta a su deconstrucción, al cuerpo como campo de fuerzas, ahora no sólo múltiple sino fragmentado.

Al filosofo le llama la atención los cuerpos presentados a través de trípticos y/o autorretratos, aquellos que deforman y transforman la apariencia, en los que lo animal se fusiona con lo humano, y los espacios se acoplan a los cuerpos, los cuerpos a los espacios. De igual modo en cada imagen de Bacon, la historia se anula para que emerja la fuerza como expresión. En sus figuras los cuerpos habitan los espacios y se fusionan a ellos, gracias a lo cual logran desfigurar su imagen humana y hacer que salga la animal. De allí que los trípticos no narren historias sino que plasman la fuerzas de los acontecimientos: "*Bacon no ha dejado de hacer figuras acopladas, que no cuentan ninguna historia. Y es más, los paneles separados de un tríptico tienen una relación intensa entre sí, aunque esta relación no tenga nada narrativo*." (Deleuze, 1981: 1). Y lo que los relaciona es que los tres son cuerpos, son campos de fuerzas, hablan de lo múltiple, de la repetición de la diferencia.

El cuerpo contemporáneo que vemos a través de los trazos de Francis Bacon, se opone a la Representación, porque entiende la figura en principio como sensación. Es por eso que la figura es campo, fuerza, pero también bloque de sensaciones. Mas la figura en Bacon no es lo figurativo, esta corresponde al cuerpo como forma sensible; sus cuerpos son masas sin estructuras, es por eso que hay en Bacon una carnosidad receptora, que se desparrama y se fusiona en su espacio personal, para atomizar su apariencia y multiplicar las sensaciones. Así el cuerpo desde esta perspectiva es definido, no es sólo tejido de fuerzas, afectos, sino también de sensaciones, mundo sensible que propone una ruta para salir de los cánones universales que establece la representación.

La Figuración a diferencia de lo figurativo, se aleja de lo narrativo, para tratar al cuerpo como masa vital, el cual ya no requiere de huesos que sostengan sus carnes. *"El cuerpo es figura, o más bien el material de la figura… el cuerpo es figura, no estructura."* (Deleuze, 1981: 9). Así Figura y Sensación, Cuerpo y Fuerzas, es un grupo de conceptos que se retroalimentan porque hablan de lo mismo, de formas que no tienen una estructura organizativa que las mantenga en pie, que se deshacen de ellas, se liberan de sus soportes. Porque *"El cuerpo no se revela sino cuando deja de ser sostenido por los huesos, cuando la carne deja de recubrir los huesos, cuando existen el uno para el otro, pero cada uno por su lado, los huesos como estructura material de los cuerpos, la carne como material corporal de la Figura."* (Deleuze, 1981: 9-10).

Para Bacon, lo que tiene en común lo humano y lo animal, es justamente la carne. *"Bacon no dice "piedad por los animales", sino más bien que todo hombre que sufre es carne. La carne es la zona común del hombre y el animal, su zona, de indiscernibilidad."* (Deleuze, 1981: 10). Bacon trasmuta los estereotipos, convierte lo humano en lo animal, mostrando que el cuerpo contemporáneo es el grito de la deformación, es la certeza de la bestia, de lo anómalo, un cuerpo sin estructura en el que sus fuerzas se apoderan de sus pieles y orificios. Caso de ello, es el *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velásquez* (1953).

La obra en mención, que parte de un referente de Diego Velásquez (1599-1660) propone la deconstrucción del ícono humano, para que emerja su potencia animal. En ella la posición del cuerpo y demarcación del espacio, genera estados límites de fuerza y sensación, puesto que su cuerpo tiene una cortina por delante, la cual *"no es solamente una manera de aislarlo, de sustraerlo a las miradas, es más bien la manera según la cual él mismo no ve nada, y grita frente a lo invisible."* (Deleuze, 1981: 25). El grito es la expulsión, la atomización del cuerpo, el cual se sale de sí, para deformarse y de-construirse. Pintar la sensación es registrar el hecho, el acontecimiento, el grito del horror, como capturar las fuerzas es hacer visible lo invisible.

Desde este contexto, es preciso que el cuerpo se libere de su organismo, de su estructura anatómica, de las jerarquías, de su funcionamiento, para poder hacer visible las fuerzas invisibles que lo habitan. Y justamente Bacon, en cada una de sus figuras libera al cuerpo de su estructura, por esto las masas se derraman, se esparcen y se fusionan con el espacio. En la poética del cuerpo contemporáneo, estructura ósea y carnosidad se independizan para la revelación de las fuerzas invisibles, que habitan en él: masa sensible que más allá de su anatomía es un bloque de sensaciones, compuesto por fuerzas activas y reactivas. Aquí, se genera un vínculo entre potencias expresivas porque *"la fuerza está en relación estrecha con la sensación: es necesario que una fuerza se aplique sobre un cuerpo, es decir en un punto de la onda para que haya sensación."* (Deleuze, 1981: 10). Y si Cézanne se obsesiona por manzanas y paisajes, la obsesiónn de Bacon está en el cuerpo "humano", en los estudios de la "Figura", como sensación, como carnosidad y animalidad. Al respecto Deleuze nos dice:

> *La sensación es lo opuesto a lo fácil y a lo ya hecho, al cliché pero también a lo sensacional a lo espontáneo… etc. La sensación tiene una cara vuelta al sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto", el "temperamento", todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne) y una cara vuelta el objeto ("el hecho", el lugar del acontecimiento). O más bien tiene una cara en las dos cosas indisolublemente, es estar-en-el-mundo, como dicen los fenomenológicos:*

> *a la vez devengo en la sensación y algo ocurre en la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. Y el límite es el mismo cuerpo el que la da y la recibe, el que es a la vez objeto y sujeto.* (Deleuze, 1981: 15)

De nuevo se subraya que la capacidad de *estar-en-el-mundo*, permite al cuerpo multiplicar su relación con todo lo que lo circunda: objetos, espacios, cuerpos y desde este contacto límite, al igual que los cuerpos de Bacon, adherirnos a las superficies que habitamos, para producir sensaciones, intensidades sensoriales. Como a su vez las acciones perfomativas del alemán Joseph Beuys (1921-1986), las cuales trasgredían los parámetros de creación, caso de ello la obra los "Coyotes", por la cual fue a convivir con coyotes durante tres días. Y es en este límite perceptivo, en donde se encuentra la posibilidad de salir de lo narrativo, de la historia de los cuerpos, para entrar en la dimensión del acontecimiento, de lo efímero, del azar, y asentar en el cuerpo los rasgos propios de lo contemporáneo: pluralidad y desestructuración. El cuerpo es la superficie en el que se hacen visibles todas las fuerzas que nos habitan, y no es necesario ser pintor, para comprender vitalmente que las fuerzas que nos habitan, las cuales son sensaciones, se plasman en cada objeto y espacio que nos rodea, en cada uno el hombre al igual que el artista están depositando su mundo sensorial, compuesto por fuerzas y sensaciones.

Es por ello que todos los cuerpos estamos llamados a pintar la sensación, es decir, registrar el hecho, el acontecimiento, porque en cada acción del diario vivir se producen encuentros entre las fuerzas del cuerpo y su entorno, las cuales generan sensaciones que hay que habitar y saber habitarlas; así cada acto hace visible lo invisible, en él se disputa lo activo y reactivo. Razón por la cual, Deleuze afirma que la sensación es vibración, es ritmo, es movimiento de fuerzas. *"Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se escriben sensaciones*." (Deleuze, 1981: 16) Las cuales, son de carácter múltiple, porque existen varios niveles, diversos umbrales de la sensación, de la experiencia. Al respecto el filósofo nos explica:

> *Cada sensación existe en varios niveles, con diferentes órdenes o en varios dominios. Así que no hay varias sensaciones de diferentes órdenes,*

> *sino diferentes órdenes de una sola y misma sensación. Pertenece a la sensación el envolver una diferencia de nivel constitutiva, una pluralidad de dominios constitutivos. Toda sensación y toda Figura es ya una cierta cantidad de sensaciones "acumulada", "coagulada" como en una figura calcárea.* (Deleuze, 1981: 16)

Y cabe recordar, que los cuerpos como las obras de arte, guardan y conservan las sensaciones, como cajones, baúles, en los cuales residen partículas sensibles de diversos niveles, con diferentes ritmos. Al respecto, el filósofo francés subraya que "*Lo que se conserva, la cosa como arte, es un bloque de sensaciones*." (Deleuze, 1993: 165). Desde allí, los cuerpos, como el arte, tienen el privilegio de conservar el mundo de lo sensible, lo hacen en cada una de sus formas, de sus realizaciones y materializaciones. Y es por eso que la mirada contemporánea a los cuerpos y los espacios, reafirma que estos tienen la capacidad de conservar la vida, que se vuelve un habito, hábitat, performance, ensamblaje, collage. Es por eso que la manzana de Cézanne es un cuerpo, igual que los rostros animales de Bacon, como también el uniforme para trabajar, o la indumentaria que Beuys usó en su acción, porque todos son un cúmulo de fuerzas, sensaciones, producto de lo sentido, de la relación con su entorno, con su aquí y ahora. Al respecto José Luis Pardo, nos recuerda:

> *La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: no es el juego "libre" o desencarnado de la luz y del color (impresiones) que la Sensación está: por el contrario, es en el cuerpo, aunque sea el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación esta en el cuerpo, y no en el aire. La sensación, es lo que está pintado. Lo que está pintado en el cuadro, es el cuerpo, no en calidad de estar representado como objeto, sino en calidad de ser vivido como experimentando cada sensación* (Pardo,1991: 15)

Bajo este panorama, es posible entender que los cuerpos son fuerzas, pero también sensaciones, bloques de lo sentido, de lo percibido, de lo afectado; cada forma es un mapa de afectos que capturan las afecciones, cada cuerpo es un territorio que guarda las fuerzas y sensaciones capturadas. Así el mundo de lo vivido se compone de lo tangible y lo intangible, de lo visible y de lo invisible, de formas. "*Está pasando un minuto del mundo, no lo conservaremos sin "volvernos él mismo",* dice Cézanne. No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene habitándolo, conectándonos con cada una de sus formas,

de manera anómala y ya no organizada. De allí que los cuerpos sean Ensamblajes, trozos de partes que se atomizan pero a la vez se acoplan, se construyen pero a la vez se deconstruyen.

El arte y la filosofía del siglo XX comulgan en la necesidad de entender los cuerpos desde la sensación y la fuerza, como también en la urgencia posmoderna de romper con los modelos preestablecidos, para re-presentarlos, re-hacerlos, re-configurarlos. Ambos, en sus procesos creativos, deconstruyen y fragmentan sus verdades, sus *a priori*, como también ensamblan cuerpos y pensamientos. "*El pintor, en efecto, resume toda su labor en el problema de cómo representar la sensación, de cómo inventar espacios de invisibilidad para lo sentido; el filósofo, por su parte, busca espacios de inteligibilidad para albergar en ellos lo pensado.*" (Pardo,1992:26). Hay contraste en su oficio, más comunión en sus propósitos. Tanto filósofo como pintor se ocupan de la re-presentación y la sensación, el uno busca visibilizarla y el otro aclararla. Ambos permiten comprender que los cuerpos son formas fragmentadas, compuesto de fuerzas y sensaciones mixtas.

2. 2. 2. Cuerpos crueles: procesos de mutación.

"Soy Antonin Artaud, y si lo digo como sé decirlo,
veréis mi cuerpo actual saltar en mil pedazos, y confundirse en múltiples formas.
Un cuerpo que no podréis olvidar jamás"
Antonin Artaud.

Para Gilles Deleuze, la obra de Francis Bacon evidencia el cuerpo como campo de fuerzas y sensaciones, en el que se desfigura, se atomiza y se fragmenta la imagen, gracias a los principios de deformidad y aislamiento. Dicho cuerpo atomizado, descompone sus partes, y anula su estructura ósea para darle realce a las carnes, como medio de lo sensible, como superficie vital. Mas no sólo este pensamiento expandido afectó las artes plásticas, también en el quehacer teatral se generó un movimiento vanguardista, en el cual se replanteó el tratamiento del cuerpo, en este caso del actor, y/o del personaje, como fuerza, como

potencia; fue un énfasis que permitó salir de la Representación y romper con la nombrada *Cuarta Pared,* la cual se define como pared imaginaria que separa el escenario de la sala. En el teatro ilusionista (o naturalista), el espectador asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él, detrás de un muro traslucido. El público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese, como si una cuarta pared estuviera allí.

El francés Antonin Artaud (1896-1948), impulsó la exploración de otras alternativas expresivas, afincadas en el cuerpo -no en la palabra- e hizo parte del movimiento que abolió la frontera imaginaria, instalada por el Teatro Isabelino, entre el actor y el espectador, barrera que al igual que el pintor del Realismo, hacía que el espectador asumiera el rol de observador, de actitud contemplativa y entendimiento lógico. Y cuando el espectador atraviesa la línea, hace parte del espectáculo, es un actante más, que tiene la capacidad de tocar, de sentir los cuerpos reales de los actores, aquellos que dejan de Representar, para Presenciar la cercanía de los otros cuerpos.

Dicho vínculo múltiple entre todos los cuerpos que hacen parte de la puesta en escena, ratifica que la fuerza del siglo XX está en el intercambio y en lo plural. Los cuerpos son maleables al entrar en contacto sensible con el otro. De igual modo, Artaud, explora el cuerpo como fuerza y potencia expresiva de la escena, el cual se diferencia del pensamiento moderno y teatro clásico, en los que los cuerpos, y por ende los actores, se ocupaban de racionalizar y de hablar, no de sentir y explorar. Es por eso que en sus manifiestos el artista francés declara que los actores están muertos, porque el lenguaje los dominó y anuló la expresividad de los mismos, múltiples y primitivos, y que es necesario y vital recuperar nuestros cuerpos, volver a nacer, volver a presentarse.

Al igual que Bacon, Artaud se ocupa de reconfigurar los cuerpos desde la pregunta por lo sensible, el primero hace énfasis en la sensación, el segundo en la fuerza. Y como sabemos, fuerza y sensación se retroalimentan, teatro y pintura también. En la primera dupla hay

intercambio porque son compuestos de una misma masa, en la que cohabitan múltiples intensidades, ritmos y vibraciones, y en el caso de las artes, porque ambos lenguajes expresivos exploran la imagen: de la inmovilidad en el caso del lienzo, de la movilidad en el caso del actor. Mas en ambos casos, no importa el formato, no importa la superficie, si es escenario y/o tela, porque es el cuerpo el objeto de estudio de la creación, del conocimiento. En ambos casos los cuerpos renuncian a su orden: el pintor se deshace de su estructura ósea, y el actor se libera de sus órganos.

De ahí que Artaud hable de ese cuerpo sin estructura, sin organización, como un *Cuerpo sin órganos*, aquel que no requiere de la armonía de un organismo para existir. Cuerpos sin órganos que también plasma Bacon en cada uno de sus paisajes, en los que al deshacerse de la estructura sus cuerpos deformes y asilados se deshacen de sus órganos, para poder ser espacio, para lograr ser superficie.

> *Podremos creer que Bacon se encuentra con Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio; una onda lo recorre que traza niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, "atletismo afectivo", grito, soplo; cuando se relaciona así con el cuerpo, la sensación deja de ser representativa, se vuelve real; y la crueldad estará menos y menos ligada a la representación de algo horroroso, será solamente la acción de las fuerzas sobre el cuerpo, o la sensación (opuesta a lo sensacional). A la inversa de una pintura de la miseria que pinta pedazos de órganos, Bacon no dejó de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo.* (Deleuze, 1981: 19)

La conexión estética y plástica entre estos dos creadores del siglo XX, movilizó la configuración y el entendimiento del cuerpo como práctica y como pensamiento del mundo contemporáneo. Cada uno, incluyendo a Cézanne, se ocupó de crear "otros cuerpos" por fuera de los cánones establecidos, en los que la que los espacios se desequilibran; o como en Bacon, donde los cuerpos se distorsionan para devenir espacio, o como un cuerpo animal que anida en su madriguera. Y Antonin Artaud, en su búsqueda por el otro cuerpo "contemporáneo" del actor, aquel que se desliga de sus métodos tradicionales, anclados en

el entendimiento de la palabra, y más que al actor indagar su cuerpo, denuncia en el poema de 1927 "Para acabar con el juicio de Dios", la inutilidad de las estructuras, de lo preestablecido, de los órganos como organización de los cuerpos, afirmando que *"El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos. El cuerpo no es jamás un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo.*" (Aratud,1927)[11] .

La propuesta de Artaud, advierte también sobre la ineficacia de los mecanismos de control, de las estructuras políticas, sociales, que rigen lo humano y lo coartan: *"Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad.*" (Artaud, 1927). Dicha postura radical frente al cuerpo, inquieta a Gilles Deleuze, quien presta atención a su declaración y se acoge a ella, para pensar en compañía del psiquiatra Félix Guattari, el cuerpo desestructurado que no requiere de "órganos", es decir de estructuras, para existir, nombrado Cuerpo sin órganos, análisis registrado en su libro "Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia" publicado por primera vez en 1988.

¿Cómo hacernos a un cuerpo sin órganos? Es el interrogante que los autores plantean, al abordar el análisis del cuerpo desde esta premisa. De entrada, en el texto se advierte que el Cuerpo sin órganos "*De ningún modo es una noción, un concepto, más bien una práctica, un conjunto de prácticas."* (Deleuze y Guattari: 155-156). Este es el punto de partida, que nos instala ya en la pretensiones vitalistas del pensamiento Deleuziano, quien hace énfasis que el cuerpo es un conjunto de prácticas, porque sabemos que los cuerpos se definen desde la multiplicidad de sus vínculos y mixturas, desde la experiencia del habitar, del aquí y el ahora. Para Deleuze la posibilidad de darle cuerpo a las palabras, de hacer del pensamiento una praxis, es la posibilidad de salir de los cánones establecidos por el pensamiento del siglo XIX, en el que las "cosas" se reconocen desde la razón, no desde la sensación, principios contra los cuales también arremete Artaud.

[11] http://www.medicinayarte.com/img/artaud_terminar_juicio_de_dios.pdf. Pagina consultada el 12 de octubre, de 2013.

Mas para entender qué quieren decir Artaud y Deleuze con el Cuerpo sin órganos, y qué relación establece este con la fragmentación, deconstrucción y ensamblaje, es necesario no olvidar que el cuerpo se define como campo de fuerzas y que contrario a los organismos, hablar de cuerpo desde instancias estéticas y ahora escénicas, corresponde a la pregunta por sus potencias y fuerzas, por sus configuraciones y desconfiguraciones vitales, sus intensidades y latencias. En este sentido Deleuze y Guattari, nos dicen: "*Un Cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan."* (1988: 158). Razón por la cual los cuerpos dejan de ser organismos anatómicos, para ser un cúmulo de intensidades en desorden, aquellas que ya no requieren de órganos para subsistir, las cuales, en busca del límite, producen encuentros y desencuentros, vínculos y relaciones efímeras; de allí que no se pueda establecer un orden.

> *Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay lo que Artaud nombró, descubrió: el cuerpo sin órganos. "el cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son enemigos del cuerpo". El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a la organización de los órganos que llamamos organismos. Se trata de un cuerpo intenso, intensivo. Lo recorre una honda que traza en el cuerpo niveles umbrales según las variaciones de su amplitud. El cuerpo sin órganos no tiene órganos, sino umbrales o niveles. Así que la sensación no es cualitativa ni cualificada, no tiene sino una realidad de intensidad que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración.* (Deleuze, 1981:19)

De igual modo, el Cuerpos sin órganos, se acopla perfectamente al tiempo indeterminado que la mirada contemporánea propone, al momento de liberarse de la progresión y la sucesión; en suma, de alejarse de la historia. En caso del actor, este deja de concebir el personaje en el marco del drama y del conflicto, para pensarlo como cuerpo, es decir como bloque de sensación, como campo de fuerzas. *"El cuerpo sin órganos se define entonces por un órgano indeterminado mientras que el organismo se define por órganos determinados."* (Deleuze y Guattari, 1988: 20). El cuerpo se sabe masa, pero masa

cambiante, que construye y deconstruye múltiples sensaciones, las cuales se conectan con todo lo que las circunda. Es por ello que es un acontecimiento la caída de la cuarta pared, porque gracias a este acto acaece la duplicación de los vínculos entre los cuerpos; por ende se multiplican los sentidos, los lenguajes, las expresiones.

Las figuras de Bacon, se relacionan con el teatro de Artaud, ambos suprimen la estructura para que emerjan intensidades, estados límites del cuerpo, que abandonan el orden de lo anatómico para establecer el cuerpo como sensación y vibración, constituido por umbrales. Y al igual que Bacon, Artaud libra una batalla contra las formas clásicas del teatro, que apresan al actor en la lógica de la palabra, en la representación. Pugna que da origen a la poética del *Teatro de la crueldad*, propuesta escénica en la que la estructura desaparece, para la emergencia de una escena más primitiva, en tanto acoge la génesis de los cuerpos, sus danzas y sus rituales, en los cuales se exalten los sentidos y con ello las fuerzas y sensaciones del cuerpo. Mas existe una equívoca interpretación, que relaciona la crueldad con procesos literalmente violentos, en los que el dolor y el sacrificio son los protagonistas, así como se piensa que Bacon pinta carnes de animales. Crueldad no es sinónimo de brutalidad, de barbarie, por el contrario es sinónimo de vida, de nacimiento, pues en Artaud es mediante el cuerpo y sus lenguajes no verbales; en Bacon, a través de sus rostros deformes es que se expresa la vida, no la muerte.

Hay crueldad porque hay transformación, creación; hay crueldad porque el cuerpo alcanza estados límites que le producen lo humano y a la vez lo animal, lo apolíneo y lo dionisíaco, y/o lo activo y lo reactivo. *"He dicho, pues, "crueldad" como habría podido decir "vida."*[12]. Así, en los procesos de crueldad los cuerpos a cada instante, habitan y deshabitan sus fuerzas y sensaciones, las alteran y distorsionan; lo que realmente presencian es el cambio y la ruptura, generada en los procesos de deconstrucción, fragmentación y ensamblaje. En este sentido, Artaud en su texto "El teatro y su doble" (1964) nos explica:

[12] http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm. Pagina consultada el 2 de octubre de 2013.

> *Yo empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable. El cuerpo y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor cósmico, de crueldad que conduce las cosas hacia su fin ineluctable y las transforma. El esfuerzo es crueldad, la existencia por esfuerzo es crueldad. Toda transformación implica crueldad. Hay en el fuego de vida, en la impulsión irracional de la vida, una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es crueldad, la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad. Es con la crueldad que se coagulan las cosas, que se transforman los planos de lo creado.* (Artaud, 1964: 159)

En el Teatro de la Crueldad, es precisamente la muerte de los cuerpos, procesos vitalistas, los cuales permiten que nazca un "nuevo cuerpo", producto del límite, de la crueldad del cambio. En el pensamiento posmoderno, se mueren los modelos, los cánones y organismos preestablecidos, los cuerpos dejan de estar prisioneros de morales, pues el acto de trasgresión es a lo que están invitados. "*No soy yo quien intento escapar de mi cuerpo, es el cuerpo quien intenta escaparse él mismo."* (Deleuze,1981: 7). Así, tanto Bacon como Artaud, son representantes de esa nueva visión del cuerpo y el pensamiento posmoderno, en los cuales los cuerpos vivencian procesos de mutación, del hombre que se hace animal, del cuerpo que se hace espacio. No es gratuito que Artaud en su propuesta nos hable del un atletismo de emociones, porque es la emoción lo que se altera:

> *"Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las locaciones físicas de los sentimientos. El actor es como un atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: sus organismos de atleta. Su doble verdad, aunque no actué en el mismo plano. El actor es un atleta de emociones*." (Artaud, 1987: 147).

En este sentido, el actor al igual que el deportista de alto rendimiento que entrena el cuerpo físico para ganar destreza y precisión, entrena el cuerpo sensible, el de las fuerzas, sensaciones e intensidades. Y el mundo contemporáneo configura cuerpos de la crueldad, porque los cuerpos ya no habitan espacios fijos sino móviles, por ende siempre van a estar cambiando de superficie, lo cual hace que siempre sus formas se estén alterando y modificando.

La crueldad, admite la configuración de Cuerpos sin órganos, cuerpos sin estructuras, sin moldes pre-establecidos, los cuales habitan un cúmulo de fuerzas que están en contraste pugna, de allí que sean cuerpos del límite, que mutan, es decir cambian gracias al encuentro entre las fuerzas y sensaciones, de las peleas que proporcionan los encuentros. Y el cubismo, collage, ensamblaje y performance, son ejemplos de cómo los cuerpos son espacio, campo de fuerzas, bloque de sensaciones, maneras de configurar cuerpos poéticos, gracias a los cuales podemos comprender los cuerpos cotidianos. Y al igual que los espacios contemporáneos comprendidos a través de las imágenes-pensamiento, Heterotopías y Rizomas, los cuerpos son superficies de tránsito, pues los Cuerpos utópicos y los Cuerpos sin órganos dan cuenta de ello, de lo que no se fija, de lo que se siente, percibe y afecta en el aquí y el ahora, de manera múltiple y simultanea a la vez, pues al igual que los espacios, el tiempo en los cuerpos es fluctuante, cambiante y fugaz.

3. ESPACIOS Y CUERPOS

3. 1. EL AQUÍ Y EL AHORA: acontecimiento espacio-corporal

3. 1. 1. Formas mixtas: cuerpos vitales en espacios vitales

A mi no me gusta llamar medio al lugar donde mi cuerpo habita, prefiero decir que las cosas se mezclan entre sí y que yo no soy la excepción, me mezclo con el mundo que se mezcla en mí.
Michel Serres

En su acepción más básica, el acontecimiento se define como *"Hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia"*.[13] Y es importante porque es singular, porque es un suceso excepcional, que produce cambios, transformaciones, en quien los padece. Evento importante, que en la relación cuerpo y espacio, es constituido por el acto de habitar, pues es desde dicha acción que se fundamenta la existencia misma de los cuerpos y los espacios, en tanto los primeros se configuran a partir de las estancias que lo albergan y las fuerzas que ejercen sobre él, como a su vez los espacios son superficies vivas, gracias a la interacción de múltiples cuerpos que lo modifican y actualizan. No es gratuito que Michel Serres en su libro "Habitar" (2011)[14], justamente corrobore dicho verbo como acontecimiento vital, el cual se presenta en cada uno de los seres vivos: humano, animal o vegetal. Pues toda forma viviente, nace, reproduce y produce espacios vitales para morar.

Así, el filósofo francés, al igual que Deleuze, propone una mirada ontogenética a los cuerpos y los espacios, en los que impere lo sensible por encima de lo pensante, gracias a lo cual las formas dejan de ser fenómenos observables, analizados bajo parámetros universales, para ser comprendidas desde la experiencia del aquí y el ahora. De allí que la

[13] http://www.wordreference.com/definicion/acontecimiento pagina consultada el 14 de enero de 2014.
[14] Serres, Michel (2011). *Habitar.* Texto traducido por Luis Alfonso Paláu C.; Medellín, mayo de 2012.

acción de habitar, sea pues lo que atraviesa la existencia, pues el mundo de lo sensible reside en el contacto vital entre múltiples cuerpos y múltiples espacios; se habita el vientre, se habita la casa, los vestidos, la ciudad, la estación del metro, el supermercado, etc. Cada contacto de los cuerpos con los espacios es un nuevo habitar, un nuevo nacimiento.

Y el ir al nacimiento de las formas, como posibilidad de conocimiento, es la invitación de la mirada contemporánea, en la que la ontología imperante en el siglo XIX, se transforma en un pensamiento ontogenético, que como su nombre lo indica, comprende la existencia desde lo vital. Se entiende el habitar de los cuerpos en los espacios como acontecimiento importante que configura nuestra experiencia de vivir. Este es un énfasis que nos lleva a la pregunta por el origen primogénito de los cuerpos, en donde estos son un compuesto de fuerzas y sensaciones, de sentidos y percepciones fluctuantes, que habitan las formas como vientres. De allí, que Serres nos hable de los cuerpos vivos gestados en espacios vitales, pues "*habitamos lugares. y esta simple palabra oculta un tesoro."* (Serres 2010: 9). Es lo valioso de lo vital, pues habitar es sinónimo de cuerpos que residen intensamente en espacios, aquellos que se transforman y lo transforman, como pasa con el feto de la madre en su útero, en la cuna carnosa que lo acoge para alimentarlo y hacer que nazca un otro cuerpo, presto a habitar otros espacios.

Y todos los cuerpos somos producto de otros cuerpos, aquellos que al alojarnos, se hacen a su vez espacio, estancia. De tal suerte, los espacios son úteros, superficies madres, que nos acogen para en ellos morar, y así como el feto, el cuerpo anidar y también salir, para seguir habitando otras estancias; pues cada espacio, al igual que el vientre, implica residir; pero también nacer, aflorar a la superficie, e internarse en ella. Razón por la cual, los cuerpos siempre habitarán los espacios, y estos luego de albergarlos los expulsarán. Y pese a esta acción de construcción y deconstrucción, siempre los cuerpos siguen requiriendo de los espacios para existir, por eso transitan por múltiples superficies, que lo reciben y a su vez lo rechazan, como paso en su primer nacimiento, momento en el cual la madre expulsa a su hijo de su cuerpo, pues lo recibe pero también lo saca de sí. De allí que los cuerpos no

tengan una residencia fija, en tanto en el cambiar de estancias está el secreto del existir, y con ello la característica fundamental del habitar. Al respecto Serres nos dice:

> *¿De dónde venimos? De un vientre sereno y silencioso donde sobreabundan frutos deliciosos. Felices como lo fuimos, nunca más lo volveremos a ser. ¿De dónde venimos? Del Edén. ¿Por dónde pasamos? Por el canal materno. A estas dos preguntas contesta el lugar: el útero y la vagina. ¿A dónde vamos? Afuera. Escuchad ese grito primordial: ¡afuera! Salid hacia el frio, las enfermedades, la labor para nutrirse y el lenguaje para dominarse el sufrimiento del crecimiento y el trabajo de parto, la muerte. ¿A dónde vamos? Al exterior del lugar, hacia el espacio monótono del mundo, al estado (S)in-(D)omicilio-(F)ijo. Expulsados de nuestro domicilio fijo. Destinados a otro lugar eternamente fijo: la tumba, el vientre de nuestra propia madre: la tierra. ¿Quiénes somos? Habitantes desalojados, antiguos inquilinos de locus, okupas ilegítimos. Desplazados, expulsados, expatriados, reprimidos. Desterrados del lugar. Sólo vivimos en nuestras vidas en los arrabales. Estamos en el mundo como en los extramuros del vientre materno. El acto de nacer y de morir responde pues a nuestra pregunta.* (Serres, 2012: 10)

Venimos, vamos y somos espacios, razón por la cual los cuerpos están adentro y afuera de las superficies como condición de vida, de allí que el habitar sea la acción vital que más que ser pensada es sentida pulsionalmente por sus participes. Es por eso que Serres, nos indica que: "*Meditar sobre habitar pasa por tres preposiciones, quiero decir tres posiciones o tesis, tres hábitats o lugares de origen, en, fuera y por el interior, el exterior y el paso a través de un umbral."* (Serres, 2012: 27). El cuerpo *está en* cuando habita el vientre materno, luego al salir *está fuera de*, sin embargo hasta su muerte *es por* los espacios que el cuerpo evoluciona, se transforma. En este sentido, *Habitar* es condición de vida, lo cual señala la certeza de nuestra existencia espacial; formas en las formas, hábitos en los hábitats, cuerpos que están en los espacios, aquellos que se vinculan con sus fuerzas, que producen fuerzas. Es por ello, que los acontecimientos, son sucesos vividos con intensidad, los cuales dejan sus registros en los cuerpos y las superficies en las que acaecieron.

Y este intercambio vital entre los cuerpos y los espacios, está presente desde la transformación misma del cuerpo animal al cuerpo humano, acción en la que se constata la

acción del habitar como posibilidad de existencia. Momento descrito en los estudios paleontológicos que hace André Leroi-Gourhan, en su libro "El gesto y la palabra" (1971), gracias a lo cual explica la estética como conjunto de manifestaciones vitales que expresan el mundo sensible de los cuerpos a través de cuatro instancias: lo fisiológico, lo técnico, lo social, lo figurativo; aspectos que hablan de un mundo sensible compuesto por sus fluidos, sus invenciones, sus maneras de estar en colectivo, y simbolizar. Así, además de las obras artísticas, en cada hábito, hábitat, utensilio, lenguaje, pensado y configurado por el hombre, se exterioriza lo sentido; se le da forma a la experiencia; de allí que el acto de habitar sea una de las tantas formas de la sensibilidad, pues en esta relación vital entre los cuerpos y los espacios, se construye sociedad, se produce tecnología, piezas de arte.

Y la capacidad del hombre de instalarse en su entorno estratégicamente para hacer uso de él, para satisfacer sus instintos y necesidades básicas, proporciona al hombre la facultad de interpretar lo sentido y configurar nuevos espacios, nuevos cuerpos, nuevos tejidos de sensibilidad. Es un proceso cognitivo que se inicia en el momento que el cuerpo animal levanta la cabeza y despega las manos de la superficie; este acto, proporcionó el desarrollo evolutivo del cerebro y con ello el desarrollo de la *memoria* y la *razón,* permitiéndole deducir y recordar que el fuego calienta los alimentos, que las pieles dan calor al cuerpo; en suma, le posibilita construir una relación consciente con su hábitat. Por consiguiente, es claro que desde un molusco hasta el hombre, poseen condiciones *estésicas*, mas no capacidades estéticas, es decir, que todo lo animal posee sentidos abiertos al mundo, pero no todos reflexionan las implicaciones de estar en el mundo, de ocupar un espacio y mucho menos poseen la habilidad de representar las sensaciones, de registrar y memorizar la experiencia del habitar. Todos los animales ocupan las superficies, hacen uso de ellas, pero sólo el hombre construye ideas y reflexiones sobre la misma.

Y el pensamiento desarrollado en el mundo contemporáneo, invita al cuerpo a volver a la condición animal, en el sentido de despertar los cuerpos estésicos, libres de las razones y argumentos para la comprensión de fenómenos, y conectarse de manera sensorial a las

formas que lo albergan y rodean, pues es en dicha aprensión visceral del mundo, que el cuerpo recupera su potencia, sus fuerzas, mundo de lo sensible que la razón del siglo XIX había pasado a un segundo plano y que desde la perspectiva vitalista que propone Michel Serres es el mundo en donde los cuerpos deben volver a habitar, animal de cuatro patas, que más que caminar, escala los espacios, se aferra a ellos. En "Variaciones sobre el cuerpo" (2011) Serres nos indica:

> *Camino por un suelo cuya pendiente eleva con suavidad. En un momento determinado me detengo y "pongo las manos"; comienza la verdadera montaña, trepo. A partir del instante en el que mi espalda se inclina, ¿vuelvo al estado cuadrúpedo? Casi: mi cuerpo se transforma, los pies se convierten en manos y los dos agarres manuales en seguros para el equilibrio. Hombre Herectus, el hombre de pie, reciente, vuelve a aquel del que desciende, el cuadrahumano arcaico*. (Serres,2011: 31)

Habitar implica cuerpos trepadores de sus espacios; abiertos para recibir las fuerzas del entorno, aquel que constantemente lo transforma y modifica. Es por ello que la noción de "estética" desarrollada en esta propuesta, no se ciñe al concepto ontológico del *a priori* kantiano, puesto que desde allí sería imposible pensar los cuerpos a partir del aquí y el ahora que produce la experiencia, puesto que el *a priori*, en Kant, consiste en atribuir un predicado universal a todas las cosas y cubrirlas de una totalidad de experiencia *posible,* lo cual limita la percepción y afecta la sensibilidad. En este sentido, el *a priori* define lo que es independiente de la experiencia, lo que es lo universal y necesario, contrario a lo *a posteriori*, en el que reside lo particular, la sensación, la experiencia. Mas es justamente la mirada kantiana la que le da lugar a la *experiencia* de los cuerpos, como punto de partida para entender lo sensible.

Tan importante es su pensamiento, que pese a que Deleuze haga parte de la escuela francesa posestructuralista, es el primero en aplaudir y subrayar la voz de este alemán, aquel capaz de hablar directamente de la experiencia, para entender los conceptos, para entender lo humano. Tanto que lo nombra como trueno, como fuerza que irrumpe, no para

transformar sino para cambiar los paradigmas metafísicos imperantes hasta el momento. De allí que la filosofía nos hable del grito de Kant, pues su propuesta posibilita ir a lo real para comprender la existencia. Al respecto Deleuze nos dice:

> *Kant no se equivoca. Usted está aquí. Parado frente –o más bien entre- las ruinas incólumes y majestuosas de un edificio imperial, presencia viva de tiempos inmemorables. De un lado, la columna de la experiencia, con sus cosas múltiples dadas. Del otro, la del concepto, con sus unidades de percepción. Ahí,... Sí, sí, ahí en el medio, está usted, el Sujeto. Usted, es decir, dos tensores que sostienen la relación, aún más, la correspondencia, entre la experiencia y el concepto. El tensor R, que opera la reducción de una diversidad sensible a la unidad de concepto, y el tensor A, que opera la aplicación del concepto a la experiencia sensible.* (Deleuze, 2008: 10)

El sujeto, que en nuestro caso se refiere puntualmente al cuerpo, está siempre en tensión, producto de las fuerzas entre experiencia y concepto. Desde esta perspectiva, es esencial el aporte que hace Kant para nuestro pensamiento, en el que subraya cómo el hombre siempre va estar entre la fuerza de la praxis y de la razón, de lo vivido y de lo pensado; como a su vez siempre va a ocupar un lugar, siempre su cuerpo desde que nace está ocupando espacios, está en medio de columnas, el cual requiere de sensaciones para construir las ideas y de cuerpos para crear espacios. Ahora, la experiencia, lo real, se incorpora como base de la edificación para pensar la existencia.

Sin embargo, al cuerpo ocupar el centro y estar en medio de la experiencia y los conceptos, tiene dos posibilidades de proceder: ir a la experiencia como concepto, predispuesto por ideas generales para comprobar conceptos ya pensados, o ir a la experiencia para primero experimentar y luego crear pensamientos, razones particulares, producto de su propio sentir. Es por ello que los cuerpos, en los procesos cognitivos, puede irse por la vía de lo *a priori* o por la vía de lo *a posteriori*, de lo universal o de lo particular, de la razón o de la sensación. En este sentido Kant opta por la primera: proponer el estudio de la sensibilidad desde los valores y criterios universales, con los cuales se definen y se entienden los fenómenos del mundo y/o las ideas, o sea conceptos y pensamientos; mas la mirada desarrollada a partir del siglo XX va por la segunda vía: el camino de lo *a posteriori*, en

donde es después de lo vivido que se deduce, que se analiza, que se estudia lo sensible.

En esta relación experiencia-hombre-concepto, como es sabido, el cuerpo está en el medio, estático, en estado contemplativo y reflexivo; se ocupa de observar. Y pasar justo del centro a la periferia implica necesariamente un desplazamiento, en el que se activan los sentidos y se moviliza la razón, puesto que el cuerpo debe estar alerta a los estímulos de los otros sentidos: el tacto, el gusto, el olfato, el oído. En tanto que en la experiencia estética, el cuerpo y todas sus dimensiones hacen parte, son afectadas. Recordemos que Leroi-Gourhan, señala cómo el hombre en su evolución también restringe el juego sin fin de todos los sentidos, confinándolos en su mayor parte a la percepción de la vista y el oído que, por razones evolutivas, tal y como enuncia el autor, el hombre desarrolló inmensamente este par de sentidos, pero el mundo de lo sensible está compuesto por otras tantas manifestaciones, que son de igual modo percepciones, aquellas que nos conectan vitalmente con el entorno.

Y esta relación estrecha y directa entre los cuerpos y los espacios, permite la configuración de una forma mixta, configurada por las fuerzas de las partes. Es por ello que Michel Serres en sus estudios sobre el cuerpo, nos habla de un Cuerpo Mezclado, el cual más que ser un concepto, es experiencia, en donde el cuerpo se desplaza al mundo con sus sentidos en pleno, para construir mundo y transformarse en él. En su propuesta el cuerpo es un lugar mestizo, compuesto por pieles y cortezas. *"Cuerpo compuesto y mezclado-hermafrodita y quimera, donde la carne y la sangre de la "envolvente" se confunde con el traje de tela o piel"*. (Serres, 2010: 54)Y así, cuando los cuerpos se conectan intensamente en el aquí y el ahora con los espacios que los albergan, estos se hacen traje, se hacen piel, y cuando los espacios se conectan a los cuerpos que lo habitan, estos se hacen orificio, útero, vientre.

En este sentido, el mestizaje no sólo es un problema de apariencia, sino de interacción, de sensación. Si el cuerpo llega a un parque, se encuentra con un entorno particular, que le produce acciones del mismo modo particulares, estados de ánimos, ideas y sensaciones

corporales, a diferencia de si el mismo cuerpo llega a la estación del metro, a la casa, al hospital; cada estancia lo modifica. Así, los espacios y los cuerpos tienen la posibilidad de la variación gracias a los encuentros y vínculos de los mismos. Según Serres "*El cuerpo se conoce en la exposición al mundo, en la más intensa acti*vidad." (2011: 11). De allí, que lo *a posteriori* sea la vía para comprender los cuerpos, pues es en su interacción vital con el entorno ~~es~~ que se conjugan las ideas de los mismos cuerpos.

Así, los cuerpos están condenados a *habitar* los espacios, ocuparlos, como a su vez los espacios están condenados a albergarlos, ambos no se pueden deshacer de su condición de hábitat, de nicho; tanto el uno como el otro tienen la necesidad de ser territorio; mas según el pensamiento del acontecimiento, es la conciencia de sabernos cuerpos moldeados temporalmente por los espacios, la que nos permite hacer de la acción vital de habitar, más que un acontecer, que sea un acontecimiento. En este sentido, los cuerpos son formas en tránsito que anidan en los espacios, quienes le otorgan a lo colectivo un nivel importante, porque el transitar implica vínculo, multiplicad. No olvidemos que el cuerpo, al producir y estar siempre en transformación, habita el borde, el límite del cambio, de lo nómada; es por ello que los cuerpos están llamados a habitar intensamente en el *aquí* y el *ahora*, pues la seguridad de lo eterno se pierde desde el pensamiento de la transformación, del acontecimiento, de la fragmentación.

Es por eso que el acontecimiento posee una fuerza atemporal, en la que la progresión y evolución del tiempo no es la base de su concepción; se habita y deshabita, se nace y se muere, se va a la experiencia para construir y deconstruir. Así, estar en los espacios, ocuparlos, es un privilegio, es una oportunidad vital, por lo cual la invitación del pensamiento contemporáneo es a que los cuerpos habiten las superficies como si fuese la ultima vez, como si ese instante fuera el último, ya no desde la eternidad que da el acontecer, sino desde la fuerza efímera que da el acontecimiento. Los cuerpos desde esta claridad, hacen que el día a día sea vivido intensamente, desde el esplendor del nacimiento pero también de la muerte.

Tanto las Heterotopías y los Rizomas, como los cuerpos Utópicos y Cuerpos sin órganos, propenden espacialidades y corporeidades del acontecimiento, al ser cuatro instancias, imágenes-pensamiento de lo transitorio, del aquí y el ahora. En las Heterotopías Foucault nos advierte la existencia de esos espacios *otros*, en los cuales el cuerpo reside de manera temporal, de allí que sean espacios yuxtapuestos, en red, en los que se ordenan y reagrupan sus partes; acaecen recortes temporales, pues fácilmente lo presente se hace pasado, lo nuevo se hace viejo. Lo mismo pasa con el Cuerpo utópico, el cual es considerado masa móvil, que cambia de estancias, de pieles, pero es irremediablemente condenado a ser espacio, puesto que es el lugar donde eternamente se albergaran las fuerzas y sensaciones que nos componen, aquellas que constantemente están en transformación, gracias a la relación con todo lo que lo rodea.

Por su parte Deleuze, pensador pionero del pensamiento del acontecimiento, a través de su nociones de Rizoma y Cuerpo sin órganos, evidencia la fragmentación y lo múltiple como efectos de esa conciencia del aquí y el ahora, la cual permite que se produzcan espacios como madrigueras, cuerpos como animales, igualmente desordenados y no estructurados, en los cuales se ensamblan partes disímiles, a través de encuentros efímeros que producen cuerpos y espacios *otros*, formas mezcladas, compuestas de fuerzas mixtas igualmente mutables y transformables. Y dichas categorías móviles del pensamiento posmoderno, tienen en común la fuerza de lo que se yuxtapone, se mezcla, se combina; así los cuerpos y espacios concebidos bajo el pensamiento de la fragmentación, instalado a inicios del siglo XX, permite comprenderlos como campos de fuerzas, como bloques de sensación, como una mixtura de estados.

Tanto los espacios como cuerpos, son formas vivas, pero a su vez formas mixtas. Así, el acontecimiento, se aleja de toda imitación, de todo *a priori*, o preconcepto, porque propende los maridajes entre dos naturalezas y dos reinos disímiles, que acaecen en el aquí y el ahora. Y según Deleuze *"Los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y*

aspiran, nos hacen señas." (Deleuze, 2010: 189). Es por eso que los cuerpos y los espacios están llamados a producir y a experimentar la mezcla de sus fuerzas a través de la acción vital del habitar; la cual produce experiencias límites, acontecimientos que quedan registrados en la memoria del cuerpo, aquel que jamás abandonaremos.

Mas los espacios también albergan las huellas de los cuerpos que trasegaron en ellos, razón por la cual también son mapas, en los cuales quedan inscritos los acontecimientos de los cuales fueron escenarios, y al respecto la piel estriada de la madre es prueba de ello. Y así como los espacios tienen cortezas, capas subterráneas, que nos hacen habitarlo como una suerte de animal, que entra a su madriguera para anidar y mutar, los cuerpos tienen orificios y pieles, en los cuales se guarda la memoria sensorial de la experiencia. Así, la piel que posemos alberga marcas de vida, en cada fisura se almacena la fuerza, producto del transitar al límite. Es por eso que la piel es membrana múltiple que almacena los efectos de los afectos, es cuerpo moldeado por las marcas de los espacios. Al respecto Serres en "Cinco sentidos, ciencia, poesía y filosofía del cuerpo" (2002) nos recuerda:

> *Nuestra piel podría llamarse variedad, en el sentido preciso de la topología… lo que descubre aquí la piel puede describirse de manera más general. Se presenta y se vive como una variedad discreta, con islas separadas, pero también como una variedad continua de regiones o estados mezclados. Esta suma, une estos dos tipos de variedades: mezcla o yuxtapone lo yuxtapuesto con lo mezclado. Se llama variación lo que allí resulta.* (Serres, 2002:77)

Las Heterotopías, los Rizomas, los Cuerpos utópicos y sin órganos, son instancias de lo múltiple y lo heterogéneo; mas la piel como membrana que recubre, es también variada, superficie en donde se registran las miles de fuerzas que componen los cuerpos. No obstante, según Serres *"Variado quiere decir múltiple: mil matices, mil tonos, mil formas hacen atractivo el tatuaje de mujer y la diversidad floral del parqu*e." (Serres, 2002: 75). Es por eso que la variación y multiplicidad de los cuerpos es la evidencia del aquí y el ahora como temporalidad del acontecimiento, en el que se requiere de una razón vital, plena

de sentidos, tonos, colores, posibilidades. Y la piel, como los espacios, tiene relieves, la cual, al igual que los cuerpos, es mezcla de lo sentido y lo percibido, superficie sensible que conecta el cuerpo con su entorno.

Ésta varía acorde a las circunstancias que lo atraviesa, como pasa con los *espacios otros*, nombrados por Foucault, con las Madrigueras propuestas por Deleuze, puesto que en dichas estancias de tránsito, sus formas varían y se modifican acorde al trasegar de los cuerpos que las ocuparon. Lo mismo sucede con los cuerpos: su piel es afectada por el ingreso de fuerzas y sensaciones producto del estar, producto de la existencia; la piel es el escenario de lo sentido, es la prueba de lo vivido; en ella se instala el dolor o el placer; ella al igual que los espacios para el cuerpo, son la membrana que soporta el mundo sensible que nos constituye, y guardan las mezclas de los intercambios, producto del habitar.

> *La piel es una variedad de contingencia: es esta, por esta, con esta se tocan el mundo y mi cuerpo, el que siente y lo sentido, la piel define un borde común. Contingencia quiere decir tangencia común: mundo y cuerpo se interceptan en ésta, en ésta se acarician. A mi no me gusta llamar medio al lugar donde mi cuerpo habita, prefiero decir que las cosas se mezclan entre sí y que yo no soy la excepción, me mezclo con el mundo que se mezcla en mi. La mezcla interviene entre numerosas cosas del mundo y las mezclas.* (Serres, 2002: 102)

Los cuerpos están invitados a ser formas vivas abiertas al entono, para recibir las fuerzas que este emana, aquellas que penetran y modifican la manera de habitar, el accionar de los cuerpos en el aquí y el ahora. Y pensar los espacios, es pensar los cuerpos, como a su vez la pregunta por lo corporal nos remite a lo espacial; el uno es gracias al otro y viceversa. Invitación que hace el pensamiento del acontecimiento, en el que la interacción de ambas partes es su objeto de estudio; es el material sensible de análisis, en tanto es dinámico, vital y cambiante. En él, se recure a la vida para pensar la vida, al cuerpo para volverlo idea, palabra; al espacio real para hacerlo concepto.

3. 1. 2. Lo anómalo-lo animal: condición pre-humana de los cuerpos

¿Quién no ha conocido la violencia de esas secuencias animales, que le apartan de la humanidad aunque solo sea un instante, y que le hacen mordisquear su pan como un roedor o le proporcionan los ojos amarillos de un felino?
Deleuze, Guattari

Sin lugar a dudas, la filosofía posmoderna de principios del siglo XX, propone formas mixtas visibilizadas a través de las de Heterotopías y los Cuerpos utópicos de Foucault, como a su vez en las imágenes-pensamiento de los Rizomas y Cuerpos sin órganos de Deleuze. Son mixtas en tanto ambos autores coinciden en la fuerza del intercambio como posibilidad de existencia, pues en los contactos efímeros entre los cuerpos con los espacios, es que se visibiliza lo sensible. Cada una de las concepciones invita a vivir el tránsito como un estado espacio-corporal, pues en los contra-espacios y las madrigueras sólo residen cuerpos de paso, aquellos que en el acto vital de habitar, mezclan sus fuerzas con las fuerzas del espacio-vientre que lo acoge, aquel que lo recibe sólo por un tiempo, pues su mayor cualidad es también ser superficie transitoria.

Cuerpo mezclados definidos por Michel Serres, quien le propone al cuerpo conectarse con todos sus sentidos al espacio que lo alberga, aferrarse a sus superficies, escalar la montaña, hasta el límite de la cima. En suma, le propone al cuerpo habitar de manera intensa cada superficie. Así, cada acción es producto del contacto entre los cuerpos y los espacios, el cual a la vez, es un acontecimiento sensible que modifica el cuerpo y sus actos vitales; son los goces básicos de los que nos habla el filosofo francés en "Cinco sentidos" (2011): *"respirar, despertar, saltar, caminar, correr, llevar"*. Su mirada le da prioridad a lo sentido y no a lo pensando, a la experiencia nómada de los cuerpos y su habitar mixto, donde no existen residencias fijas, y el contacto modifica constantemente las formas, altera los pensamientos. Al respecto:

> *Nuestros cuerpos disponen en consecuencia de un avance suficiente, de un margen de paz antes de que los eruditos nos molesten gravemente por nuestras escaladas y nuestras siestas sensoriales y perturben nuestras felicidades culturales de sapiencia y sagacidad, acogidos aún libremente, sin lógica ni cálculo, en un viento frío y en un gran sol, en esa primera tarde de agosto cuando habiendo bajado de la cumbre de Cervino, acostado en mi jardín, en el suelo, mezclo exquisitamente mis extremidades íntimas, con los temblores externos múltiples de las cimas de los arboles, a treinta metros de altura. Si los espacios, por tanto, si los lugares habitables se multiplican, afuera y adentro, y se anudan como los tiempos, el mío, el de la tierra, el de la historia y el de la evolución ¿cuántos días y cuántas noches todavía mi carne de verbo, de tintes y de música permanecerá en el ápex o las aristas de la montaña fascinante, bailando en un equilibrio inestable sobre el filo de su hoja, inmensa lengüeta temblorosa en labios del viento?* (Serres, 2011: 49-50)

Procesos de intercambio que no se producen por filiación de una naturaleza a otra, es decir, por identificaciones que establecen órdenes y formas de agrupación, por el contrario el vínculo cuerpo-espacio se produce gracias a las alianzas, es decir, a los pactos transitorios que ellos efectúan, en los que el fin no es juntar dos partes iguales para hacer una, sino acoplar dos formas diferentes para producir muchas, en tanto conexión y desconexión. En este sentido, Deleuze y Guattari nos hablan del *contagio,* como la manera de perpetuar el intercambio por fuera de la semejanza y la imitación; porque la forma del contagio es una estrategia de la alianza, en la que se propaga la necesidad de mezcla y se produce el advenimiento de otros cuerpos, bajo particularidades; es decir, que en el caso del contagio, la reproducción no es cuestión de producción de un mismo molde, sino de creación de "moldes", de espacios y cuerpos siempre nuevos, siempre diferentes. Son alianzas nombradas como bodas contra-natura, aquellas que permiten la comunión de heterogéneos, de naturalezas disímiles.

> *Las participaciones, las bodas contra natura, son la verdadera naturaleza que atraviesa los reinos. La propagación de la epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia, incluso si los demás se mezclan y tienen necesidad del uno y el otro. El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un*

> *animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo.*
> (Deleuze y Guattari, 2010: 258)

Los autores nos indican: "*Pero nosotros no nos interesamos por los caracteres, nosotros nos interesamos por los modos de expansión, de propagación, de contagio, de poblamiento*". (Deleuze, Guattari, 2010: 245). Es por ello que pensar en contagio y alianza, también es pensar en lo que se multiplica; así entender la fuerza de lo colectivo, como principio de la fragmentación adscrito en el pensamiento del acontecimiento, nos apartará de todo serialismo y estructuralismo, puesto que cada contacto, produce cuerpos otros, cuerpos mezclados, múltiples y variados. Deleuze y Guattari nos hablan del *contagio,* como la manera de perpetuar el intercambio por fuera de la semejanza y la imitación, porque la forma del contagio es una estrategia de la alianza, que no requiere de cuerpos que se asemejen o representen, sino de cuerpos y espacios que se acoplen, que se emplacen los unos con los otros, puesto que "*Contagiarse es infectarse, contaminarse, como hacer una alianza; es una coalición, es ligazón*." (Deleuzze y Guattari, 2010: 59)

Desde esta perspectiva, podríamos afirmar que el pensamiento contemporáneo hace una mirada diferente de la diferencia, al salirse de los cánones de perfección y armonía, para encontrar en lo disparejo y en el desperfecto la potencia expresiva, gracias a la cual los cuerpos y los espacios, al ser transitorios, dejan de ser considerados unidad, para ser cuerpos plurales y desestructurados; así los cuerpos mezclados, son sin dudarlo la imagen-pensamiento de la multiplicidad. Mas un intercambio que va en contra de la naturaleza, y está en disonancia con los cánones del orden, requiere de un cuerpo anómalo, aquel que Deleuze nombra para referirse a los cuerpos heterogéneos y múltiples, que la conexión entre dispares propone. Y también es quien aclara que la anomalía es diferente a lo anormal, porque la primera se fundamenta en la diferencia y lo plural; la segunda, remite a formas comparadas, a categorías, cuerpos no mezclados, no conectados, cuerpos salidos de la serie. Al respecto, Deleuze y Guattari, nos aclaran:

> *Se ha podido señalar la palabra "anomal", adjetivo en desuso; tenía un origen muy diferente al "anormal"; a-normal, adjetivo latino sustantivo, califica lo que no tiene regla, o que contradice la regla, mientras que "anomalía", sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización. Lo anormal sólo puede definirse en función de los caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad.* (Deleuze y Guattari, 2010: 249)

Hablar de lo anómalo, es darle realce al conjunto de relaciones, por tanto es hablar de lo colectivo. Sin duda alguna, lo anómalo permite entender los cuerpos desde sus diversas posibilidades; es decir, entenderlos como masas móviles que al igual que los espacios varían su apariencia acorde a sus ocupantes, aquellos que son sus propias fuerzas y sensaciones. Y no sólo son anómalas las relaciones que acaecen entre las partes, sino las partes mismas, como señala Deleuze, puesto que los cuerpos son seres rizomórficos y los espacios superficies rizomáticas, características que se alejan de concebirlos como organismo y/o estructura, para entenderlos desde sus extrañezas, desde sus singularidades.

Pero también pensar en lo anómalo, es acercarnos a lo animal, puesto que para Deleuze y Guattari la multiplicidad y lo colectivo es cuestión de manada, quienes afirman que "*todo anomal, tiene su animal"*, es por ello que la *anomalidad* es cuestión de *animalidad*. Así, los cuerpos anómalos son cuerpos animales y con ello son cuerpos que poseen el hábito de estar en las madrigueras, de entrar y salir de las mismas, luego del cambio, del devenir. Y lo importante de una manada, es que nos demuestra un comportamiento instintivo en el cual es necesario que los cuerpos se desplacen juntos, co-habiten, co-existan. En la manada los cuerpos siempre están renovando sus ritmos y velocidades, aspecto que fortalece la necesitad y la certeza no sólo del intercambio, sino de la transformación, puesto que en cada contacto las fuerzas se mezclan y con ello el hombre deviene animal, el cuerpo deviene espacio, el espacio cuerpo, porque sus fuerzas se mezclan y con ello cambian. No son nunca las mismas.

> *Las manadas, las multiplicidades no cesan pues de transformarse las unas a las otras, de pasar las unas a las otras. Los hombres lobos, una vez muertos se transforman en vampiros, no debe extrañarnos, hasta tal punto el devenir y la multiplicidad son una sola y misma cosa. Una multiplicidad no se define por el número de dimensiones; no se divide, no pierde o gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza. Y como la variación de sus dimensiones son inmanentes a ellas, da lo mismo decir que cada multiplicad ya está compuesta por términos heterogéneos en simbiosis, o que no cesan de transformarse en otras multiplicidades en hilera, según sus umbrales y sus puertas.(...) Por eso el yo es sólo un umbral o puerta, un devenir entre las multiplicidades.* (Deleuze y Guattari, 2010: 254).

La pregunta por lo animal en tanto múltiple y anómalo, es la matriz del pensamiento deleuziano, haciéndose presente en sus propuestas de Rizoma y Cuerpo sin órganos, las cuales, sin excepción, se acercan a la noción de devenir-animal, para desde allí, problematizar los espacios, los cuerpos y los tiempos, en el marco de una filosofía del acontecimiento, aquella que propone Gilles Deleuze, al afirmar el esplendor de la vida, desde la crueldad de la muerte; él, quien al adoptar la palabra anomalía, permite definir con mayor claridad que lo animal tiene que ver con lo extraño, lo desigual, la discrepancia; con fuerzas heterogéneas que se entrecruzan; en suma, son los cuerpos mezclados de Serres.

Pero también son anómalos y animales los procesos de Crueldad que nos habla Artaud, en donde cuerpos y espacios están alterados, puestos en el límite, en el vértigo de la catástrofe; que los deforma y los hace devenir seres rizomórficos, así como los Cuerpos sin órganos de Bacon que deforman lo humano en lo animal, gracias a que los cuerpos se fusionan a los espacios, se emplazan en ellos, para deformarlos, deconstruirlos. En este sentido, lo heterogéneo, lo múltiple, y lo indeterminado emergen como principios estéticos, producto de la certeza de lo anómalo, de las relaciones entre dispares, entre los cuerpos y los espacios, entre sus fuerzas animales, sus naturalezas yuxtapuestas.

Y el acontecimiento es justamente el intercambio, el momento en el que los cuerpos se mezclan con los espacios para la producción de otra naturaleza, una corpoespacialidad

anómala y animal. Tráfico que para el pensamiento deleuziano corresponde al devenir, puesto que es en la boda de los reinos donde los cuerpos se desprenden de sus naturalezas, para ser otra, así como le pasa al personaje de *La metamorfosis* de Kafka, aquel día, en que se despierta siendo insecto, en su cama de humano; eso es lo que se denomina devenir. En este sentido el pensamiento del acontecimiento comprende el devenir como:

> *Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de boda entre dos reinos. Y las bodas son siempre contra natura, una doble captura, puesto que lo que cada una deviene cambia tanto como "el que" deviene.* (Deleuze y Parnet, 1997: 6).

Hay multiplicidad porque hay alianza, es por eso que el Devenir permite y resalta lo colectivo pero a su vez la mutación. Razón por la cual el acontecimiento en sí es el propio devenir; en nuestro caso la transformación de los cuerpos en espacios, de los espacios en cuerpos, porque dicho acto es también colectivo, una boda que requiere de partícipes, para engendrar otro cuerpo, otro espacio de formas múltiples y de fuerzas mixtas. No es gratuito que la invitación de Serres sea a abandonar el cuerpo bípedo y retornar al cuadrúpedo, al cuerpo animal, porque en el contacto directo con el espacio, el cuerpo dinamiza sus instintos, mezcla sus potencias con las del entorno.

Mas la pregunta por el devenir ha inquietado al pensamiento desde la antigüedad hasta nuestros días, en tanto el cambio es inherente a todo hombre. Inquietud que yace en los griegos, con el filosofo Heráclito de Efesio (535 a. C.- 484 a. C.), quien acerca del devenir dice: *"Todo fluye, todo cambia, nada permanece"*[15], conciencia de que todo cambia y se modifica, la cual evidencia como todo lo existente está en constante movimiento, en una condición dinámica; de allí que el sentido de la eternidad se desmitifique, porque en el marco de la fluidez, del cambio, la eternidad se desvanece. "*No podemos descender dos veces al mismo rio, pues cuando se desciende al rio por segunda vez, ni yo ni el río somos*

[15] En: http://www.luventicus.org/articulos/02A034/index.html

los mismos."[16], es por ello que su filosofía nos dice que nada es igual, que todo está en transformación, que la existencia fluye así como los cuerpos y los espacios, pero mucho más aún: que en este fluir los cuerpos y los espacios se modifican, se alteran.

Gilles Deleuze, en el siglo XX, retoma la fuerza del cambio, en tanto el devenir es la base de su pensamiento del acontecimiento. La diferencia a esta mirada clásica, es que los cuerpos son para el filósofo contemporáneo un problema de animalidad y anomalidad, y para el filósofo antiguo un problema dual entre el cuerpo y el alma; puesto que como seguidor de Platón, sus acepciones proponen la noción del Devenir, desde del mundo de las ideas y no desde el mundo sensible, en donde el ser es concebido como esencia, contrario a los cuerpos entendidos como fuerzas, como sensación.

Y el Devenir es transformación porque siempre acaecen sucesos que modifican la realidad de los cuerpos, la realidad de los espacios. Hay intensidades que afectan las formas y las reconfiguran; por lo cual siempre hay partes acoplándose, cuerpos transformándose. Gracias a esto, es el Devenir una pregunta de lo humano, porque finalmente el hombre, siempre, desde sus orígenes, se enfrenta con procesos de cambio, del vientre al mundo, de la noche al día, de la luz a la oscuridad, del nacer al morir. No es gratuito que el pensamiento contemporáneo, afinque sus bases en dicha noción, porque es desde este concepto que se pueden precisar las temporalidades, espacialidades y corporeidades móviles que hoy nos competen, puesto que transformarnos es nuestro sino de vida, nuestra acción vital, aquella que se produce por el acto de habitar.

Bajo esta perspectiva, el pensamiento del acontecimiento rechaza la existencia pensada desde el calco, cuya acción central es la producción, en tanto ~~este~~ se ocupa de lo semejante, contrario al devenir, en donde los cuerpos vivencian cambios irreversibles en el aquí y el ahora; los espacios y cuerpos no son únicos, sino que son múltiples; porque de lo que se trata es de la re-producción, es decir, del advenimiento de otros cuerpos tan plurales como

[16] En: http://divquim.sharepoint.com/Pages/NadacambiaTodocambia.aspx

singulares. A diferencia de la imitación en donde hay un modelo superior, divino. Concepción que impide entender el devenir como multiplicación, así en cada acción de copia, se configura una secuencia, que proporciona orden. Contrario a un mundo en donde los cuerpos se fragmentan, y el caos emerge, buscando el des-orden, la desestructuración de lo preestablecido.

Y el énfasis en lo animal le permite al devenir salir de este contexto de la semejanza que se ocupa a través de la analogía de entender el mundo, para instalarse en el mundo de la fragmentación, en el que es entendido y concebido desde la paradoja, desde la figura retórica que permite que las cosas se superpongan, se modifiquen, no por proporcionalidad, sino por contraste. Y es claro que la inclusión de la palabra Devenir permite la conciencia del cambio, pero el Devenir animal, permite la conciencia de la relación, del instante, de la mutación, del cuerpo como fuerza en potencia, en pugna, en tensión. Porque pensar en lo animal, es la posibilidad de entender el hombre como cuerpo anómalo, en el cual acaecen bodas contra natura, efectuadas en los vínculos con los espacios. En esta propuesta el animal no es modelo del hombre, es decir, no es la imagen la que hay que copiar y/o duplicar, porque, como sabemos, el devenir se aleja del mundo de la semejanza que asume la naturaleza como mímesis, sino que el devenir animal es la multiplicación de intensidades, producto de relaciones. Al respecto los autores nos dicen:

> *El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido*. (Deleuze, Guattari, 2010: 244)

Por consiguiente, el devenir es un estado compuesto de las fuerzas de dos naturalezas, hecho de la potencia de los cuerpos, y de la potencia de los espacios; se refiere a un estado de relación, el cual reafirma el sentido de lo múltiple, de lo indeterminado, de la mezcla, puesto que propone intercambio. En esto, Michel Serres, también desde su lenguaje, invita

a un devenir animal: permitir la variación del cuerpo erguido, al cuerpo posado en manos y pies. Su invitación es clara, es retornar a la condición pre-humana, al momento de habitar los espacios, porque desde allí los sentidos se agudizan, la experiencia alcanza el devenir, el cuerpo se aferra al mundo para escalarlo y recorrerlo.

> *Camino por un suelo cuya pendiente eleva con suavidad. En un momento determinado me detengo y "pongo las manos"; comienza la verdadera montaña, trepo. A partir del instante en el que mi espalda se inclina, ¿vuelvo al estado cuadrúpedo? Casi: mi cuerpo se transforma, los pies se convierten en manos y los dos agarres manuales en seguros para el equilibrio. Hombre Herectus, el hombre de pie, reciente, vuelve a aquel del que desciende, el cuadrahumano arcaico.* (Serres, 2011: 31)

El animal humano que nombra Serres en su libro "Variaciones sobre el cuerpo" (2011) es la certeza de esa condición sensible del cuerpo arcaico, en el cual la conexión espacio-cuerpo es indispensable y visceral. No es gratuito entonces que el filósofo nos diga que "*Sólo los animales conocen límites, los del instinto, los hombres plantan su tienda frágil y móvil, sin muro ni protección contra lo ilimitado. ¿quién sabe lo que puede un cuerpo?"* (Serres,2011: 54). Puesto que en esta condición instintiva constata que somos cuerpos del límite gracias a nuestros impulsos; aquellas fuerzas que nos habitan, y que debemos habitar; fuerzas de lo sentido, no de lo pensado, de lo a posteriori, no de lo a priori. Así, lo animal es la forma del poder, de la potencia expresiva de los cuerpos en los espacios, aquellos que constantemente están en transformación, deseosos de encuentros, para mezclar, para producir el acontecimiento del devenir, de la mutación. En suma, los acontecimientos son sellos que quedan inscritos en las pieles de los cuerpos y en las cortezas de los espacios, porque los alteran, los modifican.

3. 2. ESCENARIOS COTIDIANOS: el arte de habitar

3. 2. 1. Geo-poética: espacios habitados, cuerpos moldeados

La primacía esta en el espacio, que el cuerpo se fusione a él es la virtud.
José Luis Pardo

Los espacios se imprimen en nosotros, son como sellos que se adhieren a la piel para dejar registro. Estos tienen la facultad de inscribir la experiencia a las formas; cada vivencia se instala en un contexto, en una matriz. De tal suerte, la existencia consiste en una especie de traslación de espacios: del vientre a la cuna, de la cuna a la cama, de la cama a la calle, al tren, al trabajo, al parque. La vida en términos espaciales es un constante cambiar de estancias, desde lo más rutinario, como cambiarse de zapatos, hasta mudarse de casa, de ciudad, de barrio. Condición que hace pensar los cuerpos como materia móvil y maleable, los cuales gracias a su acción de translación, se instalan y desinstalan en espacios múltiples, haciendo de esta constante transformación, su leitmotiv; razón por la cual el espacio es condición de lo humano, puesto que es algo que nos atañe fundamentalmente; en tanto nos gestamos en espacios, vivimos en espacios, somos espacios. En este sentido, José Luis Pardo nos dice:

> *Y no es solamente que nosotros ocupamos un espacio (un lugar) sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan. Nuestro existir es siempre un "estar en", y ese "estar en" es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio. El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), de que ocupamos un lugar.* (Pardo, 1992: 15-16).

Y la relación cuerpo-espacio, retoma la afirmación que hace Pardo en la introducción de "Las formas de la exterioridad" (1992), puesto que es claro que la tarea de los cuerpos es *estar en*. Que la conciencia de las superficies que ocupamos y de cómo ellas nos ocupan,

permite reconocer la certeza de que *somos cuerpo(s),* que *ocupamos un lugar* y que es por ello que la sensibilidad en términos estéticos debe ser estudiada desde los cuerpos pero también desde los espacios. Así, a diferencia de las ciencias exactas, en las que se estudia el espacio como forma dotada de cualidades físicas, en nuestra pesquisa proponemos el estudio de las formas y sus cualidades sensibles, en las que el espacio presupone un conjunto de "estructuras", como a su vez un conjunto de habitantes, para hacer de la existencia una suerte de *corpo-espacialidad*, en la que los cuerpos además de ocupar un lugar, cohabitan, se retroalimentan, crean redes de sentidos.

Los cuerpos y los espacios permanecen, residen los unos con los otros. Por lo cual, *Habitar*[17] es condición de vida, lo cual señala la certeza de nuestra existencia espacial, formas en las formas, hábitos en los hábitats. En este sentido, el cuerpo cambia de espacio, pero nunca de acción, cambia de hábitat pero no de hábito, nunca está sin espacio, siempre *está en* los espacios. Así, cada forma es una suerte de nicho, de útero que alberga cuerpos en interacción; es por esto que la acción de habitar implica la mezcla de las partes que participan en ella: el cuerpo y el espacio; gracias a lo cual es fundamental estar abierto para recibir; para crear alianzas múltiples con las superficies que lo acogen.

Mas pese a la ausencia del hombre, los espacios no son lugares vacíos, ya que hay en ellos fragmentos de otras existencias, pedazos de cuerpos, de formas que dejan los contactos que preceden su habitar. No es gratuito que para José Luis Pardo, los espacios sean presencias, independientemente de si son o no ocupados por el hombre, porque los espacios siempre son Paisajes, ya que en ellos hay huellas de lo acaecido, registros de los cuerpos que ocuparon los espacios, siempre son estancias de lo sensible. Y son Paisajes, porque en los

[17] Al respecto Martin Heidegger (1889-1976) en su conferencia *"Construir, morar, pensar"* (1951), evidencia su importancia, subrayando la potencia del habitar desde el construir, y aunque su propuesta filosófica aún está basada en una mirada ontológica- que en nuestro caso no es la que nos sustenta-, la definición del *habitar* es oportuna, para entender el espacio como una imagen móvil.

espacios aparentemente vacíos, habitan las fuerzas de los intercambios anteriores, las cuales quedan guardadas en cada objeto, en cada forma tangible y visible que ocupa las superficies. "*Los espacios son como lugares concretos bien determinados, que pueden estar o no habitados por seres humanos pero incluso cuando lo están no constituyen otra cosa, que lo que podría llamar un paisaje."* (Pardo, 2009: 37).

La acción de *estar en* los espacios produce presencia, connota movimiento, y el movimiento es ritmo, es tiempo. Más el tiempo del que hablamos, no corresponde a la temporalidad aristotélica del *inicio, medio* y *final,* puesto que en los espacios y cuerpos como paisaje, no hay historias sino fuerzas; la imagen de la interacción es la voz. La historia de vida que nos habla Ortega y Gasset, importa por sus grafías, por sus marcas; en este sentido, no es de nuestro interés el tiempo progresista que se interesa por el antes y el después de la acción, porque desde la pregunta por el acontecimiento no importa ni el antes ni el después; centramos nuestra atención en lo que pasa en el aquí y el ahora, en el presente del *estar*, momento en el que el cuerpo tiene contacto con la superficie, que co-habita, se mezcla, deviene.

Para ejemplificar, recordemos como en el quehacer teatral, el actor diferencia entre la escenografía (objetos y estructuras dispuestas en el escenario) y la noción de entorno, concepto que hace alusión no sólo a las formas sino al uso de las mismas, es decir, al vínculo sensible que se gesta entre el personaje y el lugar que ocupa, desatando al igual que el hombre, la conciencia de todo lo que le rodea. El actor debe apropiarse con su accionar de lo que lo circunda, para la configuración del personaje, mediante el desarrollo de una actitud especial que corresponde a estar abierto para recibir, activos para proponer, orgánico para hacer; son principios que constatan el desarrollo "estésico" del actor. Así, todo cuanto existe en escena o en la vida construye relación con su operario, toda intención y emoción desata una acción, y todo actor y hombre se pregunta por el *"dónde estoy"* y/o por el *"dónde está"*. Al respecto Jorge Eines nos dice:

> *Ningún espacio escénico adquiere validez técnica de entorno hasta que el actor internaliza la pregunta ¿Dónde estoy? (...) Tratamos de hacer consciente una pregunta que en la vida no es necesario realizarse porque se produce más allá de la voluntad. Cuando desde la razón impulsamos la pregunta comenzamos a buscar traducciones que acaban instalándose en el cuerpo como el lugar más idóneo para sostener la verdadera jerarquía técnica de la pregunta. El cuerpo apropiándose de los interrogantes termina por desplazar los excesos intelectuales. El entorno es un elemento más en el equipaje de conocimiento que hace posible el tránsito que va del actor al personaje.* (Eines, 1998: 106-107)

De esta manera, el *estar en* implica la conciencia del saber el *dónde se está*, y *cómo se está*, lo cual hace que el cuerpo se vincule con todas sus formas; habite los espacios y los tiempos; independientemente si es el escenario de la representación o es el espacio cotidiano. Los cuerpos están en los espacios y construyen relación**;** así, los paisajes, al igual que el espacio escénico, son producto de la interacción, en ellos los cuerpos atraviesan las formas y estas son escuchadas. El cuerpo al entrar a los espacios deviene una gran oreja, alerta a las señales de las superficies, cuerpo de la escucha, de los sentidos dinámicos. Al respecto Eines nos dice:

> *Es más fácil ser boca que oreja. Cuando el actor escucha evoluciona desde si mismo hacia el personaje. Cuando la escucha se instala en la escena, se instala la vivencia. Probablemente en ese momento el actor empieza a creer que su oreja aprendió a hablar.* (Jorge Eines, 1997: 123)

Y a esta conexión particular entre los cuerpo y los espacios, José Luis Pardo lo llama Geo-poética; él, en el libro "Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar" (1990), resalta cómo habitar es el arte del *estar en*, en tanto los cuerpos ya no ocupan espacios geográficos sino poéticos. Espacios vivos con cuerpos vivos, que gracias a la interacción configuran un mundo sensible. El pensamiento del siglo XXI, invita a producir acontecimientos espaciales, en los que el cuerpo se fusione a sus superficie, se moldee a ellas y desde allí construya redes de intersubjetividad, que hacen de la conjunción entre espacios y cuerpos un paisaje mixto y poético a la vez. Y la Geo-Poética, es una "ciencia" que hace posible que los espacios sean paisajes, porque gracias a su necesidad de *d-escribir* y recorrer los

espacios desde lo ínfimo y lo particular, permite que el cuerpo establezca un diálogo orgánico con las superficies que ocupa; comunión que pasa también en las Heterotopías, en los Rizomas, al ser nociones de espacio que invitan al intercambio, a la yuxtaposición de las partes.

En la Geo-Poética los espacios se describen a sí mismos en sus pliegues y repliegues; cada superficie guarda la experiencia de los cuerpos, de los cuerpos de paso que los habitaron; son el registro de los miles de intercambios acaecidos entre los cuerpos y los espacios. Es por ello que su estrategia consiste en describir en detalle las ocupaciones, las maneras como los espacios moldearon a los cuerpos, pero desde la propia experiencia, desde la acción de *estar en*. Para Pardo "*d-escribir un espacio es re-conocerlo, instalarse en su seno, en su interior, habitarlo. Pero también como se dice que un mapa describe un territorio: describir un espacio es albergarlo, pintarlo, duplicarlo, poblarlo de signos." (1991: 62,63).* Es por ello que el cuerpo esta convocado a liberarse de sus órganos, de sus estructuras, para poder instalarse, habitar.

Es por ello, que habitar es escuchar, escuchar las formas que nos albergan, que configuran el cuerpo, para poder acoplarnos a ellas sin dolor. *Estar en,* es estar atento, alerta a las señales, a los signos de los espacios. Se trata de desarrollar un cuerpo *estésico*, activo y orgánico con su entorno, en el cual el hombre se dé a la tarea de re-hacer los espacios, a partir de la experiencia del cuerpo, es decir, a partir de lo sentido, de lo vivido. Por esto, pensar en términos de la corpo-espacialidad, es ratificar que lo sensible es producto de los espacios habitados, de la capacidad de acoplamiento del cuerpo en las superficies. Un acoplamiento que requiere de destreza, de arte, para que los cuerpos se mezclen con los espacios, viajen en ellos.

Y al respecto de esta capacidad de viajar en las superficies, Mathieu Kessler en su libro "El paisaje y su sombras" (1999) indaga claramente dicha relación entre el cuerpo y el espacio, la cual reafirma las mezclas de los cuerpos, desde la potencia del acontecimiento, quienes

dejan de lado el rol del simple espectador que observa las formas a su alrededor, para asumir la tarea del actuante, aquel que hace de los espacios los paisajes habitables y habitados. Kessler, en sus estudios distingue cuatro maneras de habitar el paisaje: ***turista, explorador, aventurero y viajero***. Para reafirmar a través del último, nuestro cuerpo de interés, aquel que habita el mundo con la sensibilidad de un cuerpo deambulante.

En primera instancia ***el turista*** es aquel que al habitar los espacios se conforma con darle una vuelta al lugar, no se mezcla con el espacio, negando cualquier encuentro con el azar, puesto que todo está determinado. En sus paseos, se encarga de acumular imágenes y de constatar sitios en el mapa, ya que le importa la cantidad y no la calidad de la experiencia, por lo cual no es su objetivo hacer conciencia del cuerpo en el espacio; por eso cada estancia siempre serán espacios físicos y geográficos, y no paisajes, espacios sensibles. En los cuerpos del turista el contacto con el mundo es visual: observa lo bello, la superficie de las formas; porque el tiempo limita la permanencia; no sólo se programa la ruta de los lugares sino el tiempo para estar en ellos. Tiende a recorrer mucha extensión sin percatarse del cómo y del dónde.

> *El turista toma la pista completamente trazada de una vía racionalmente determinada, donde todo está regulado lo mejor posible para sus impresiones: hablando con propiedad no viaja, no busca, no vive el espacio geográfico en el paisaje. (...) Su interacción es hedonista. Practica una lógica del placer, de ocio de tiempo saciado, de tiempo perdido. El turista consume sin contemplar, quema etapas trasladándose de aquí para allá en un instante que no dura, ni aguanta, ni vive, ni conoce la naturaleza, los lugares, sino que se conforma con poseerlos mediante la mirada.* (Kessler, 1999: 19).

En segundo lugar está el ***explorador*** quien a diferencia del ***turista*** observa, espía, informa. Según el autor, *"El explorador cartografía una tierra que todavía no se reconoce en verdad como un espacio geográfico."*, (Kessler, 1999: 20). Es un desconocimiento que habla de la diferencia con el turista, en tanto por el contrario del primero, su experiencia tiene un valor agregado: reconocer una zona, pero al igual que el turista, el recorrido no se

transforma y también hay un itinerario prediseñado, nada de lo pensado varía, hay una ruta preestablecida. *"Ninguno de los dos ha habitado el espacio geográfico. Se han conformado con conquistar de él, el uno por la ciencia, el otro por el placer, el lugar o más exactamente, la imagen del lugar, sin participar en su vida interior."* (Kessler, 1999: 20). Por eso ambos son metódicos, programan sus recorridos; todas las herramientas las tienen a la mano, habitan bajo el halo de la seguridad y tienen una coraza que contrarresta cualquier posible afección.

En cuanto a los ***aventureros*** connotan otro nivel, ellos quieren sacar provecho, explotarlo; así, si el ***turista*** busca consumir un sitio y el ***explorador*** descubrir una tierra, el ***aventurero*** en su accionar quiere explotar un país. La intención con el espacio es transformarlo, pero para su provecho, a su amaño.

> *El aventurero y el conquistador, por su parte se abren paso por un espacio geográfico bárbaro y hostil. Intentan cambiarlo en su provecho, con astucia, mediante la fuerza. Introducen las bases para un primer esfuerzo de civilización, de amaestramiento, de doma.* (Kessler, 1999: 22).

Y si bien el recorrido es indeterminado aún, el propósito es determinado; implica un único fin, y el cuerpo y sus intereses siguen siendo protagónicos, por lo cual tampoco - desde esta condición- las fuerzas se pueden mezclar para que emerja el devenir, la transformación del cuerpo en espacio, la mezcla.

Por su parte el ***viajero***, que es la cuarta instancia, garantiza una relación diferente con el espacio, puesto que el cuerpo que viaja, se instala en lo indeterminado, entra pero no se predetermina el camino ni tampoco su objetivo, porque la fascinación está en el recorrido; lo que importa es el trayecto y no el proyecto, él no quiere consumir, ni descubrir, ni explotar el espacio, lo quiere atravesar, habitar. Es característica también del ***viajero*** asumir el recorrido como presente cambiante, móvil y múltiple.

> *El viajero se caracteriza por el olvido del objetivo y por conceder al camino una atención mayor (...) El viajero, el caminante, pues, el paseante de largas marchas o el vagabundo aprecian el camino, la ruta (vía) del viaje que es una meta sin concepto, sin objeto, sin fin que realizar sino que pensar, soñar y existir.* (Kessler, 1999: 23)

Y el viajero, es el cuerpo que ingresa a las heterotopías, madrigueras, contra-espacios, rizomas, pues al igual que los cuerpos sin órganos, mezclados y utópicos, son formas de tránsito, que en su paso alteran las formas, modifican las superficies. Y es el cuerpo del cambio, porque también es nómada, itinerante. Así los cuerpos de los ***viajeros*** disfrutan del trayecto, atraviesan las ciudades, sus calles, barrios, trenes, supermercados, avenidas, plazas de mercado, iglesias, y en su recorrer pierden de vista el objetivo, habitan el aquí y el ahora, se desinteresan por el porvenir, se multiplican, expanden sus fuerzas con las del hábitat.

> *La estética del viajero no es desinteresada. Rinde homenaje a la ruta, sus pasos comportan tanta satisfacción como la que puedan dar los incontables pasos del visitante cansado de remover los pies ante las obras, y aún muchas más. Sus pasos son un acto de gratitud, un homenaje que glorifica conjuntamente al cuerpo, la tierra, la perspectiva, lo mantiene (el cultivo del cuerpo) y celebra la unión del alma y el cuerpo, de país en paisaje. Con el viajero el paisaje hecha carnes, se arraiga en una materia viva, dinámica y abigarrada, susceptible de múltiples transformaciones.* (Kessler, 1999: 35)

Así, para que un espacio sea paisaje, los cuerpos deben viajar en ellos, alianza entre el ocupar y el habitar, que permiten que la experiencia se haga presencia, marca. Y eso no es sólo deber del pintor, del actor, es deber del hombre *per se*, puesto que cada uno es un cuerpo viajero, que recurre a las experiencias para transformarse. En este sentido, es ejemplo claro de geo-poética, la experiencia ritual del actor Antonin Artaud en la montaña de los Tarahumara, quien en 1935 emprende su viaje a México, a un espacio sagrado, de fuerza, brillo y color, de resurrección, de vida y de muerte: “Hay lugares predestinados para

hacer surgir las fuentes de la vida", como el Tíbet y México; aunque la "antigua cultura de México" no vale sólo para los "cadáveres": los "sentidos interiores" rompen en ella su barrera" (Artaud, 1975,30)

Artaud viaja a México, para someterse a su magia, a su fuerza creadora y vital. Su cuerpo no corresponde al cuerpo del turista que simplemente observa, toma fotografías y no hace parte del paisaje. Ni tampoco el cuerpo del aventurero y el explorador, que si bien ocupan el espacio, en su estancia la certeza de los resultados no posibilitan lo intempestivo. Su cuerpo corresponde más bien, al de un viajero que habita los espacios desde la multiplicidad, mucho más cuando para él, como un visitante, el paisaje que atraviesa es un espacio orgánico, el país de los dioses, de las fuerzas.

La montaña alberga figuras esculpidas de hombre y mujer, rocas que adquieren la connotación humana. Cada estatua es un registro, la memoria de la vida, la cual acompaña el trayecto de sus ocupantes hasta la cima, ellas son quienes reciben a sus visitantes, les dan la bienvenida. Así, Artaud, al momento de subir a dicha sierra, presencia la fuerza de sus signos, de códigos vivos diseñados para capturar, persuadir, atrapar a quien los observe, a quien camine y resida allí. Sabemos pues, que cada figura es un cuerpo, porque este no es un espacio inerte, ya que la vida de una estructura no reside en el material (piel o piedra) que la compone, sino en la experiencia sensible de este en el espacio: usos y modelamientos, desusos y desconfiguraciones. Ahora bien, detengámonos en la descripción que el propio artista hace del espacio habitado, la cual da cuenta de cómo para él su "ascensión" a la montaña sagrada, fue un acontecimiento vital entre cuerpo y espacio. En la que habitar, es geo-poetizar, pues consolida, es acontecimiento, la mezcla entre espacios y cuerpos.

> *He visto repetirse muchas veces la misma roca proyectando en el suelo dos sombras: he visto la misma cabeza animal devorando su propia figura. Y la roca tenía forma de un pecho de mujer con dos senos perfectamente dibujados; he visto el mismo enorme signo fálico con tres piedras en la punta y cuatro agujeros sobre su cara externa y vi pasar,*

> *desde el principio, poco a poco, todas esas formas, a la realidad. Admito que se diga que esas formas son naturales; pero lo que no es natural es su repetición. Y lo que es menos natural todavía, es que las formas de su país, los Tarahumaras la repiten en sus ritos y en sus danzas. Esas danzas no han nacido del azar, sino que obedecen a la misma matemática secreta, a la misma intención del juego sutil de números a que toda la sierra le obedece. Esta sierra habitada que despide un pensamiento metafísico por sus rocas, los Tarahumaras la han sembrado de signos, de signos perfectamente conscientes, inteligentes y concentrados.* (Artaud, 1975: 275)

Para Artaud las figuras en roca se repiten, no se reiteran, en tanto cada figura corresponde a una presencia particular pese a que en apariencia sean similares, la diferencia está en la fuerza. La historia de esa civilización ancestral se hace presente en cada una de esas estatuas, hecho que ratifica cómo los acontecimientos quedan inscritos en las formas de la naturaleza, haciendo que lo real devenga cuerpos y espacios. La comunicación en este intercambio entre hombre y entorno, entre cuerpo y espacio, se da por lo que se ve, se recorre, se camina, respira, goza.

El arte de habitar se fundamenta en la capacidad de recorrer los espacios como estructuras sensibles y expresivas; tal cual como lo plantea la geo-poética; estas estructuras generan un mapa de sensaciones, una suerte de cartografía sensible en la que se alberga no sólo el cuerpo y su carcasa física, sino la memoria, lo que está contiene. Una suerte de madriguera, que hospeda la multiplicidad de fuerzas que día a día se gestan en los intercambios. El pensamiento contemporáneo invita a habitar paisajes mixtos, compuestos de las mixturas de los cuerpos y los espacios, pero no de manera pasiva, sino desde el movimiento, la vitalidad, la compenetración activa con las superficies.

Y el ascenso a la "montaña mágica", como Artaud llama a la montaña de los Tarahumara, produjo conexiones espacio-corporales, por lo cual el acontecimiento no sólo se encuentra en la cúspide (en el ritual del Peyote como tal), sino en la manera como se llega, como se accede al lugar sagrado. Así, cada paso para llegar al lugar del acontecimiento, es en sí mismo un acontecimiento; aspecto que corrobora la mirada del arte del siglo XX, que se

pregunta por la obra como resultado y como proceso. Es por eso, que el acontecimiento reside en los trayectos, en los lugares de paso, en las heterotopías, los rizomas, como la montaña, el barco, el tren, la cama de los padres, la madriguera del animal; espacios en los cuales los cuerpo.

3.2.2 El arte de deslizarse: Cuerpos lúdicos, espacios de juego

La naturaleza de la mosca es el vuelo, la del pez es nadar;
volar y nadar son dos maneras de deslizarse.
Tanto la mosca como el pez dominan el arte del deslizamiento.
Chantal Maillard

La experiencia del habitar en el marco de la Geo-poética rompe con las pautas de la observación, porque los cuerpos dejan de ver el fenómeno en la distancia, para vivirlo, para habitarlo y sobre todo viajar en él. Desde esta perspectiva, son claras las cualidades que el cuerpo asume al habitar los espacios de manera anómala, el cual se acopla orgánicamente a las formas, disfruta del trayecto, pierde de vista el objetivo, y se asombra por los detalles de su entorno. Es un cuerpo viajero sin pretensiones, que habita y deshabita las formas, con fuerza y compromiso, porque se sabe forma vital, en superficie vital. Así, el pensamiento que acaece después del siglo XX, invita a viajar por los espacios abiertos para recibir sus señales, gracias a las cuales los sentidos se potencializan y la conexión sensible con todo acaece, llega al limite; es por ello que la mirada vanguardista que estudia los cuerpos rompe con la idea de unidad, para concebirlos como espacios múltiples, pues desde allí nos gestamos, reproducimos y morimos.

A su vez se constata a través del análisis de los cuerpos y los espacios configurados por el pensamiento de la fragmentación, que la interacción de ambos es un sino existencial, es por

ello que el habitar se convierte en acción vital, porque mezclar las partes del uno, con las partes del otro, es necesidad de todas las formas de vida. Y es claro que es el cuerpo del viajero, quien se relaciona detalladamente con su entorno, aquel que deja de lado el rol de simple espectador, para fusionarse con el paisaje, superficie que lo alberga y a su vez lo altera, pues según Kessler: *"Con el viajero el paisaje hecha carnes, se arraiga en una materia viva, dinámica y abigarrada, susceptible de múltiples transformaciones."* (Kessler, 1999: 35). Su mirada reafirma que los espacios como paisajes, son cuerpos carnosos que contienen a su vez otras carnosidades sensibles, cuerpos igualmente vivos, los cuales en el contacto, mezclan sus fuerzas y con ello alteran sus naturalezas, las modifican.

La relación espacio-cuerpo requiere de la interacción directa entre los participantes, pues todo intercambio vital requiere de formas vitales prestas al vínculo, aquellas que necesitan tejerse en el otro. Por consiguiente, la distancia entre cuerpos y espacios, en este tipo de relaciones no opera, pues para los cuerpos mezclados que propone la mirada posmoderna, es necesaria la cercanía de los mismos con espacios, aquella que por el contrario propenda el contacto directo de pieles y cortezas, sus simbiosis y metamorfosis. Caso de ello es lo que sucede en el movimiento francés llamado Impresionismo, (segunda mitad del siglo XIX), en donde el artista deja de ver los espacios, como en el Realismo (del siglo XIX), para mezclarse con ellos: tocarlos, respirarlos, probarlos, sentirlos. En esta tendencia artística el cuerpo-creador sale del taller para ocupar el espacio prosaico que desea hacer poético, en el cual, a diferencia de su antecesor, el artista deja de contemplar para habitar y atravesar las formas; viaja en el materias de creación.

Mas no solo el Realismo y el Impresionismo se diferencian por la capacidad de los cuerpos de observar y atravesar los paisajes; de igual modo ambos se interesaron por la naturaleza, pero los escenarios elegidos para su composición difieren. El primero se ocupa de paisajes armónicos, estables, equilibrados; al contrario del segundo, en el que los paisajes predilectos son los desequilibrados: el trueno, la tormenta, la avalancha, la bola de fuego, las flores muertas. En una rige el orden y lo bello y en la otra el caos y lo sublime.

Categorías propuestas por Kant en el ensayo "Observaciones sobre lo bello y lo sublime" (1964), quien nos dice: *"La noche es sublime el día es bello… lo sublime conmueve; lo bello encanta."* (Kant, 1764). En este sentido, la relación cuerpo-espacio desde la distancia busca el orden, el encanto de los sentidos; por el contrario de una relación espacio-cuerpo, producto del contacto, de la mezcla, en el que los sentidos y pieles se conmueven, vivencian el placer del caos, se instalan en el desorden, en lo sublime. No en vano, los paisajes del Realismo buscan encantar la mirada de quien observe, pero aún más, la de los impresionistas como su nombre lo indica: impresionar a los cuerpos de quien los habita. El primero busca lo bello, el segundo lo sublime.

Ejemplo de paisajes sublimes, son las obras del pintor londinense William Turner (1775-1851), pionero del movimiento Impresionista. Al respecto nos dice: "*No lo pinté para que fuese entendido, sólo quería mostrar cómo luce semejante espectáculo."*[18] Espectáculos naturales en los cuales se evidencia la fuerza de los espacios, su potencia para producir vida y para producir muerte. Espacios que a su vez son cuerpos dinámicos y activos, porque se mezclan orgánicamente con otras formas tan vitales como ellos. En el arte como en la vida, los espacios establecen diálogos con los cuerpos, sus fuerzas se conectan danzan entre si:

Según Deleuze, Turner es el pintor del límite, quien se ocupa de sentir las fuerzas del entorno, de la experiencia, para que sea lo habitado y no lo observado, lo sentido y no lo pensado, lo que pase al lienzo. Desde esta perspectiva, el acto de crear es un proceso logrado, ya no por la contemplación del fenómeno desde la distancia, sino por la experiencia del cuerpo en el espacio, en donde el espectáculo se vive, el paisaje se penetra, el cuerpo es transformado por el entorno. En este sentido, es la experiencia de Turner, que relata Eugenio Trías en su texto "Lo Bello y lo siniestro" (1984) la evidencia de cómo el artista deja de contemplar las formas para anidarlas, y cómo los cuerpos necesitan ocupar los espacios para capturar sus fuerzas, sus puntos límites:

[18] lamujertranslucida.blogspot.com/2010/07/turner-en-el-prado.html

> *A principios del siglo pasado, cierta tarde, una distinguida dama de mediana edad atravesaba en diligencia una zona especialmente boscosa e inhabitada de Gran Bretaña. Tras la cortina de la ventanilla podía verse un cielo sobrecargado de nubes amenazadoras. Frente a ella, un vejete estrafalario, vestido como un pordiosero, mal afeitado, no perdía ocasión en examinar los leves cambios de luz y atmósfera del paisaje. De pronto sucedió lo que se presentía y temía, un aguacero, un chaparrón, truenos, relámpagos, al tiempo que la luz se oscurecía y la diligencia zarandeaba a sus huéspedes, que se cuidaron de ajustar las ventanillas y las cortinas para no sufrir las intemperancias del viento huracanado y de la lluvia. Y he aquí que el viejo huésped que compartía con la dama distinguida, frente a frente, el mismo camarote, pidiendo disculpas por adelantado, levantóse, abrió su ventanilla, sacó la cabeza, el cuello y medio tronco a la intemperie, permaneciendo estático y rígido en esa difícil posición, medio cuerpo fuera, desafiando el balanceo del vehículo y las inclemencias del temporal. Con estupor apenas disimulado, la vieja no alcanzaba a comprender qué hiciera el buen viejo medio loco tanto tiempo en esa extraña posición. Una hora aproximadamente estuvo el viejo en ésas hasta que salió de su pasmada contemplación y, chorreando por todas partes, volvió a tomar asiento, excusándose de nuevo por tan inaudito proceder. Al fin la tímida mujer se decidió a preguntarle qué era lo que tan afanosamente buscaba o simplemente miraba. Y el viejo le contestó que «había visto cosas maravillosas y nunca vistas». Picada de la curiosidad la dama entreabrió la ventanilla, asomó la cabeza, hasta que, perdiendo toda resistencia, se asomó con generosidad. El viejo le había sugerido: «debe, eso sí, mantener muy abiertos los ojos». Repitió la hazaña del viejo estrafalario y a fe que fueron paisajes imposibles los que se cruzaron por sus ojos bien abiertos*. (Trías, 1984: 21-22)

Cuenta Trías, que la señora mucho tiempo después va a una exposición de un nuevo artista controvertido llamado Turner, la cual al acercarse a un lienzo particular en el que estaba plasmada la experiencia de la habitación de hotel, exclamo *"¡Pero si yo lo vi, vi todo esto con mis propios ojos!"* y allí entendió que el extraño señor que recomendó tener los *ojos bien abiertos* era el autor de la obra, porque sólo ellos dos vieron por esa ventana el agua caer, la diferencia es que la mujer, como espectadora, siente a partir de la fuerza observada; el artista tiene que habitar la fuerza, para poder plasmarla y transmitirla. La mujer no experimentaba en la habitación de hotel el sentimiento de bello, el paisaje le produjo el sentir de lo sublime, despertó el vértigo del límite, pasó del terror al placer, porque

finalmente también hacía parte del acontecimiento. Ambos ocuparon el espacio, lo hicieron paisaje, reafirmando su existencia espacio-corporal.

Así desde las características y tratamiento de los espacios y los cuerpos en el arte realista e impresionista, se evidencia no sólo un problema artístico, sino de pensamiento, pues este último está acorde con la mirada de la estética expandida, aquella que propone la cercanía de cuerpos y espacios, para la emergencia de Cuerpos Mezclados, sin órganos, utópicos, En cada una de estas propuestas filosóficas y estéticas los cuerpos se ven obligados a movilizarse y acceder al enlace directo con los espacios, haciendo del habitar un ejemplo de dicha interacción. Y Turner da cuenta de los cuerpos viajeros que hacen geo-poética; él busca agarrase a las formas para capturar sus fuerzas con la plenitud de todos sus sentidos.

En este sentido, Chantal Maillard, poeta y filósofa española evidencia dicha relación entre los espacios y los cuerpos, aquella que requiere de formas y superficies compenetradas, las unas con los otras. En el texto " La Razón estética" (1998)[19], la autora indica que el cuerpo, desde una mirada posmoderna (recordemos que no es desde el sentido histórico del termino*), "debe adoptar otro modo de ver, de sentir, de construirse, ya no de ser, sino de hacer*," (Maillard,1998:27),),afirmando la invitación del siglo XX para construir cuerpos múltiples que son heterogéneos gracias a la certeza del hacer, de la experiencia; pues es en los actos, no en las ideas, donde acaece el acontecimiento. De igual modo, sus estudios precisan la necesidad de una razón lúdica acorde a los espacios de juego que el mundo del siglo XX y XXI proponen, en los cuales se activen vitalmente los cuerpos y los espacios, para el intercambio que es en sí toda una fiesta de goce e intensidad.

Y son los encuentros entre los espacios y los cuerpos, en los que acaece el devenir espacio-corporal, instantes del caos, del des-orden, en tanto todas las fuerzas partícipes del mismo, están en movimiento, en fluctuación, sin una estructura preestablecida, como sucede en el

[19] Chantal Maillard. (1998). La razón estética. Barcelona. Editorial Laertes.

caso del Cuerpo sin órganos, proceso en el que cada quien se conecta desde el aquí y el ahora con todo lo que le circunda, por ello no hay una ruta preestablecida, molde o esquema a seguir; porque lo intempestivo es lo que impera. El azar como ley de posibilidad de lo múltiple y lo heterogéneo permite que las fuerzas se encuentren espontáneamente. Hay azar en la estación del metro, en el café, en la calle, en el supermercado, en la montaña Tarahumara, en el juego de las camas de los padres, en los hospitales mentales, en las acciones perfomativas de Josep Beuys en la danza teatro de Pina Bausch, en el personaje de Sorger en "Lento regreso". Al respecto Maillard nos dice:

> *El azar es, pues, una noción relacionada con la aplicación del principio de casualidad. Un suceso se entiende como azaroso cuando no se le puede dar ninguna explicación, no por que no la tenga, sino porque no se encuentran las causas que suponen lo han determinado. El azar es una noción que atañe al sujeto, a su modo de recibir la realidad, de esperarla; es producto, como decía Bergson, de una actitud expectante.* (Maillard, 1998: 71)

Según la autora, el azar como principio, posibilita el encuentro dinámico entre los cuerpos y los espacios, encuentro que como sabemos configura el acontecimiento, el devenir espacio-corporal. Principio que además establece el juego, como estrategia de intercambio, fundamentada en la capacidad de goce de quienes participan del mismo, puesto que el encuentro de los cuerpos y los espacios, bajo la posibilidad de lo inesperado desarrolla una actitud vital en los mismos. Como Maillard lo indica, una actitud expectante, cuerpo hecho oreja, que remite a la capacidad de escucha de la que nos habla el director teatral Jorge Eines, como a su vez, en dicha manera de habitar, la atención en lo ínfimo que propone José Luis Pardo se hace evidente; esto es lo que permite que el *estar en*, sea todo un acto poético, en tanto consciente. Y pensar en términos de juego, es pensar en espacios de interacción, dinámicos y activos, que le propone a sus ocupantes modos lúdicos de conexión. En este –el juego- los cuerpos reaccionan orgánicamente a las formas de los espacios, quienes los acogen con placer, del mismo modo que estos lo habitan.

Lo anterior conduce a la pregunta por la recuperación del placer de la acción, la cual es otra de la invitaciones que propone Chantal Maillard: recuperar el deseo del hacer, el goce de los sentidos, al analizar la razón desatada en el mundo posmoderno, aquel que permitió el desarrollo de cuerpos estésicos, aferrados a los espacios como principio de vida, a su tierra, a sus superficies. La recuperación del placer, tiene sin duda que ver con el sentido del goce, que nos habla Michel Serres, pues es en esta sensación, donde el cuerpo interactúa vitalmente con las formas que lo contienen, pues lo hace de manera tranquila, divertida, expectante. Cualidad sensible que le permite a la razón, al cuerpo pensante, conectarse con sus variaciones, sus pulsaciones, sus disfrutes. Es por ello que "*La esteticidad de la razón implica la recuperación para la racionalidad del espacio lúdico… La recuperación de lo lúdico significa la recuperación del placer del la acción."* (Maillard, 1998: 93)

En sus estudios sobre las otras racionalidades desatadas a partir del siglo XX, es claro como el placer se conecta con lo lúdico; placer que implica no sólo a los cuerpos, sino a su vez a los espacios. En particular, los cuerpos son llamados al desarrollo de una actitud específica, la cual le permite la comunicación plena, en el diálogo que establece èste con las superficies que lo albergan. Una relación basada en libertad e intensidad, pues en el juego, pese a que existen reglas y códigos de coexistencia, los participantes son autónomos de interactuar; el azar actualiza la experiencia, modifica lo preestablecido y permite libertad en sus actos. Bajo esta premisa, el aquí y el ahora se establece como temporalidad, el cual siempre construye y deconstruye acontecimientos de intercambio espacio-corporales, en donde cuerpo y espacio interactúan de manera vital y orgánica, juegan a acoplar sus fragmentos, a mezclar sus fuerzas. Aquì, las pautas son asumidas lúdicamente, gracias a lo cual èstas no restringen sino que guían los retos del propio juego, aquel que, según Maillard, hace referencia *a la creatividad, a la espontaneidad, a la ruptura momentánea con lo establecido (1998:94)*. La autora aclara:

> *Esto no significa que no existan limitaciones que acoten territorio de este tipo de actividad lúdica; dichas limitaciones serán ante todo pautas, propuestas incluso para la infracción, como puede serlo el tema a partir del cual el músico jazz o la cantante raga improvisa. Lo cierto es que las reglas existen en cualquier tipo de juego y en ello consiste la seriedad del juego.* (Maillard, 1998:95)

La razón lúdica desarrolla la creatividad en el hacer, el cual deja de ser una obligación para ser una necesidad vital; más que una tarea, es ahora un premio. Así, la experiencia para los cuerpos del siglo XX permite sacarlos de la quietud de los cuerpos pensantes y contemplativos del siglo XIX, es por eso que cada acción es un acto estético, en tanto un hecho dinámico y sensible, acaecido en el aquí y el ahora de manera intensa y vital; en donde se transforman las pieles de los cuerpos, las cortezas de los espacios. Así, tanto cuerpos como espacios son libres de conectarse con las formas que le llaman la atención, formas que, como sabemos, son campos de fuerzas, bloques de sensaciones. Se goza, hay placer en la acción porque el aquí y el ahora es sensación y plenitud, porque los cuerpos desde su actitud estésica intercambian por impulso lo propio, en actos que se desinteresan por el inicio y fin, para disfrutar el medio en el que acaece todo por azar, encuentros no planeados en el transitar de los cuerpos en los espacios.

> *El acto estético no tiene en cuenta ni el producto ni la finalización de la tarea pues, entre otras cosas, no se trata ni de producción ni de tarea sino de una acción que se realiza libremente, es decir, cuya motivación y cuyo cumplimiento derivan del impulso. La actitud estética es lúdica: libre, es decir, que su propósito reside en la actividad misma, por lo que de ella resulta un intenso placer* (Maillard, 1998:99)

Desde esta mirada, hacer significa jugar; como habitar significa viajar, para lo cual es preciso cuerpos lúdicos que interactúen con los espacios de juego. Cuerpos que usan sus sentidos al momento de conectarse con las superficies que indefinidamente lo albergan y lo expulsan, de allí su cualidad de tránsito porque es cuerpo móvil; no permanece indefinidamente en los espacios, su virtud es la traslación, el cambio. Ser cuerpo de paso,

en estancias de paso. Cuerpos que se acoplan y a la vez se fragmentan, que habitan y deshabitan.

José Luis Pardo hace uso de la experiencia del protagonista de *Lento regreso* del escritor Peter Handke (1979) con el fin de ilustrar la manera de habitar desde una razón lúdica, aquella indispensable para producir un habitar màs poético. El relato cuenta la historia del científico Valentin Sorger, quien viaja a Alaska no a ver los espacios desde la distancia sino a incluirse en ellos, a mezclarse con cada uno de los lugares visitados; aquellos que lo modifican, moldean su cuerpo a la superficie, pues en el acto de habitar: "*No se trata exactamente de los espacios que estén impresos o se impriman en su superficie exterior, en su cuerpo, sino más bien de qué experimenta su cuerpo como la impresión de esa fuerzas de esos espacios*" (Pardo: 1991,40).

Sorger desata la conciencia exacerbada de su cotidianidad con miras a capturar no la realidad sino la corpo-realidad, para lo cual ejerce una atención focalizada y valorativa de todo lo que lo circunda; no desde la razón o valoración científica, sino por el contrario desde la descripción de lo visto mediante la realización de dibujos, caligrafías, que relatan lo indecible de los paisajes. Su cuerpo ya no busca ciencia en la geografía, sino poesía. Y es dicha acción, la del dibujar, la que hace que el personaje realice una operación geo-poética porque no solo vive la experiencia del habitar, sino que inscribe la sensación, la vuelve trazo, grafía, memoria. "*Dibujar es salvar definitivamente el espacio del curso del tiempo (que no del tiempo), fijar sus hábitos; los dibujos de Sorger son ritos que consiguen hacer "retornar" (e evocar, invocar, repetir) ese tiempo fuera de su curso"* (Pardo, 1991:64)

La práctica del habitar exige la capacidad de repetir desde la diferencia. Y cuando Chantal Maillard en "La Razón estética" (1998) propone la razón lúdica, se refiere también al arte; no como quehacer de los artistas sino como cualidad sensible de los cuerpos, pues el placer frente a la acción implica hacer de la vida un arte. Se constata que no se requiere del oficio del pintor, actor, escultor, bailarín, cantante, para ser artista en tanto mediador de su

realidad pues, desde instancias filosóficas y estéticas, todo cuerpo puede hacer actos poéticos, puede devenir artista de su propia vida, de sus propias realidades.

De igual modo, los cuerpos cotidianos que propone la mirada posmoderna son los cuerpos poéticos de los artistas porque ellos bajo el pensamiento de la fragmentación, también se arraigan a las formas que los hospedan y desarrollan destrezas para permanecer. Según Maillard, el hombre requiere de la razón lúdica justo para que el cuerpo cotidiano sienta en cada acción la potencia de un acto poético, en donde el cuerpo al trasegar por los espacios ya no hace geografía sino geo-poética; no es turista, sino viajero.

En el arte del habitar, todo cuanto acaece es considerado como si sucediera por primera vez, porque el azar es el principio de posibilidad que rige cada contacto entre los cuerpos y espacios, gracias a lo cual cada roce es siempre novedoso, estremece y proporciona el cambio. Bajo esta perspectiva, se fortalecen los diálogos entre los cuerpos y los espacios, porque en su comunicación se reconoce lo múltiple, la diferencia, lo disímil. Así, los vínculos contemporáneos se deshacen de la atadura del progreso, para gozar la fuerza de lo efímero. Es por eso que la filosofía contemporánea, al igual que la estética expandida, configura cuerpos mezclados en redes de intersubjetividad configurados a partir de una razón lúdica que acepta lo heterogéneo y anómalo, permitiendo el estudio de los cuerpos y los espacios ya no como estructuras fijas sino como formas de paso, corporeidades y espacialidades de tránsito.

> *Si el cometido de la filosofía es enseñarnos a movernos en la maraña de mensajes que se inscriben en esa red que es la vida misma, deberá enseñarnos a comportarnos lúdicamente: la enseñanza del comportamiento lúdico es la enseñanza de cómo implicar nuestra existencia en el entramado de la vida… Hace falta recuperar lo lúdico para la vida: para el pensamiento que traza los moldes e la actividad solidaria, para las formas o los modos de pensamiento comunicativo. Recuperar lo lúdico para la vida significa que esta actitud penetre en los foros públicos y privados ayudando a una nueva comprensión de la realidad o, mejor dicho, a la comprensión de una nueva realidad, una realidad que está siendo, una realidad que no es, sino que está por*

> *realizar, una realidad que nunca estará realizada: una no realidad al fin y al cabo* (Maillard, 1998:88)

La invitación que hace el pensamiento de hoy es a recuperar la fuerza del cuerpo activo que se mezcla y fusiona con los espacios como estrategia de vida, porque en ellos nace, muere y vive. Pero no desde el cuerpo pensante que analiza categorías, las unifica y las ordena, sino desde el cuerpo lúdico y poético que desordena, desestructura y analiza experiencias sentidas. No en vano, la mirada contemporánea de los cuerpos y de los espacios convoca a prendernos de las superficies, porque en ellas esta la fuerza vital que nos permite existir; mas también el mundo contemporáneo nos invita a fortalecer la capacidad de desapego, pues somos cuerpos de tránsito en espacios de tránsito, que habitan y deshabitan sin cesar. Caso de ello son las heterotopías, las madrigueras que solo acogen intensa pero temporalmente a sus ocupantes; cuerpos utópicos, cuerpos sin órganos que se saben móviles, cuerpos del juego, del cambio, del azar.

En *La razón estética*, Chantal Maillard, desde la imagen-pensamiento de la mosca en la botella o el pez en la red, explica la relación espacio-cuerpo desde la premisa de la filosofía de Wittgenstein y Norberto Bobb*io: "la filosofía tendría como tarea enseñar a la mosca a salir de la botella (Wittgenstein) o al pez a liberarse de la red (Bobbio), pero en ambos casos, enseñarle a salir de un lugar en el que se encuentran atrapados, indicarles la guía, el método"* (Maillard, 1998: 83). Pero también, esto es lo que justamente la autora rebate, la necesidad del pensamiento de construir métodos únicos, cuando cada cuerpo acorde a sus fuerzas y a sus sensaciones produce y construye su propia estrategia, su manera de habitar. Y es bajo la diferencia que la filosofía y la estética construyen los caminos, miles de rutas modificadas y modificables para pensar los cuerpos y los espacios en relación, desde el contacto, el intercambio. Para Maillard, dichas metáforas de pensamiento de la mosca y el pez son imágenes claras para la comprensión del intercambio espacio-corporal, pues en ellas se visibiliza el comportamiento de los cuerpos cuando los espacios los atrapan y no los dejan hacer. Al respecto:

> *Cuando se encuentran presos en la solidez del vidrio o la estructura cuadrangular y recia de la malla, enloquecen; los movimiento de la mosca se quiebran contra las paredes e la botella, el pez se debate entre*

> *las cuerdas. Son criaturas libres que se resisten a las formas regulares que la mente humana le impone a los sólidos. Así el individuo humano, originalmente o potencialmente libre-aunque pueda acostumbrase, y muy bien, a vivir en una botella- se resiste a verse constreñido por las reglas que él mismos, como miembro de una sociedad, se impone. La filosofía podría ayudarle a salir del mundo ordenado que oprime ofreciéndole una vía para la recuperación del estado inicial: el fuera de la botella no es el mundo estático de las verdades ideales, sino el universo, todas las posibilidades, el infinito, y también el vacío, lo desconocido: el peligro…y la aventura, y el juego.* (Maillard,1998: 84)

El juego se establece como estrategia, el cual hace parte de la actitud estética de los cuerpos lúdicos que estamos llamados a constatar al momento de habitar, para hacer de la experiencia no un conflicto, un asunto de batallar con las formas; sino por el contrario, para hacer de la relación cuerpo-espacio una acción gratificante y placentera, la cual esté atravesada por el sentido del goce. Así bajo condiciones límites, el cuerpo, mas que pelear con las formas y pensamientos que lo atrapan, se debe deslizar entre las superficies para salir al afuera y anidar en otra estancia, que a su vez lo atrapara y este se deslizará. En este sentido Maillard nos dice: *La mosca y el pez son seres que pertenecen a ámbitos sutiles, movedizos, cambiantes: el aire y el agua. La naturaleza de la mosca es vuelo, la del pez es nadar; volar y nadar son dos maneras de deslizarse. Tanto la mosca como el pez dominan en arte del deslizamiento.* . (Maillard,1998: 84).

Bajo esta perspectiva en el estudio de los espacios y cuerpos de tránsito, los cuerpos se aferran al mundo, pero también se deslizan sobre él. Acción que requiere de destreza, pues hay que hacerse invisible, liviano, sutil, para evitar la lucha y mas bien usar el arte del deslizamiento como posibilidad de habitar, de acoplamiento con las superficies provisionales que nos reciben. Y crear el mundo, en definitiva, no es distinto de crearnos a nosotros mismos. Requiere de la misma actitud, la misma disposición para el juego, para el intercambio, pues a su vez que el cuerpo se acopla a las formas para configurar mundos, sus formas son ya un mundo creado, configurado por sus impulsos, fuerzas y potencias..

CONCLUSIONES

"Llega un momento en que es necesario abandonar las ropas usadas que ya tienen la forma de nuestro cuerpo y olvidar caminos que nos llevan siempre a los mismos lugares.
Es el momento de la travesía. Y, si no osamos emprenderla, nos habremos quedado para siempre al margen de nosotros mismos".
Fernando Pessoa

A lo largo de esta pesquisa nos hemos instalado en el mundo de la fragmentación en donde tanto los cuerpos como los espacios dejan de sumar, progresar y buscar el orden, para multiplicarse, explotar y expandirse. Cuerpos que tienen como virtud la relación con su entorno, ser formas vitales abiertas para recibir, activas para proponer, y orgánicas para hacer; premisas que le permiten jugar con todo lo que lo circunda, y así viajar por los espacios, pues es desde un cuerpo receptivo que se abre sus sentidos al mundo, que los niveles de sensibilidad se potencializan y el cuerpo en su trasegar por los espacios hace Geo-poética. Bajo esta perspectiva, la práctica del habitar, constata el intercambio vital entre los cuerpos y los espacios, en el cual acaece la combinación de sus fuerzas, y se produce cuerpos mezclados en superficies anómalas.

Mirada desatada a partir del siglo XX, en donde los espacios son concebidos como cuerpos, como a su vez los cuerpos son pensados como espacios, pues ambos tienen en común ser formas y superficies vitales que requieren del otro para co-existir, los cuales a su vez sirven de albergue, estancia para nacer, para morir y vivir. Así, hoy por hoy, hablar de espacios y cuerpos es pensar en lo plural y anómalo como cualidades del existir, en donde se constata los cuerpos como masas móviles, en espacios igualmente variables; cuerpos que transitan el azar de lo atemporal, de lo efímero, aquellos que a su vez tienen la potencia de conectarse a las superficies transitoriamente.

En la primera parte, se estudio el espacio para constatar que estos son superficies vitales, configuradas por las formas vitales. Aquellos que bajo la mirada de Foucault son llamados Heterotopías, definidas como estancias de paso, espacialidades en red. A su vez tratamos los Rizomas de Deleuze, los cuales evidencian los espacios laberinticos igualmente transitorios, en ellos los cuerpos ingresan de manera dinámica, son asombrados por el azar, por el limite, aquí los espacios devienen cartografía o madriguera. En segunda instancia, nos ocupamos de los cuerpos, abordado bajo las nociones de cuerpos Utópico y cuerpos sin Órganos, para desde desde el pensamiento deleuciano constar que el cuerpo ya no es asumido como un organismo sino campo de fuerzas, bloque de sensaciones, masa dúctil en desorden, el cual no requiere de estructura; como a su vez se estudio la noción de cuerpo bajo la propuesta focuoltinana, la cual evidencia que este es espacio, territorio de vida, al cual estamos irremediablemente llamados a ocupar.

Esta pesquisa definene lo espacial bajo principios y cualidades específicas, que en lo esencial corresponden a heterogeneidad, multiplicidad y simultaneidad, y en lo que respecta a lo corporal, es la deconstrucción, la fragmentación y el ensamblaje. Tanto los espacios como los cuerpos, tienen en común que son atemporales, pues la relevancia del aquí y el ahora, hacen que lo la condición efímera de los encuentros, no determine ni siquiera un presente, pues es el instante lo que prevalece, lo que constituye en si el propio acontecimiento espacio-corporal. De igual modo, la fuerza del acontecimiento que impera el pensamiento del siglo XX, requiere de cuerpos lúdicos que interactúen con su entorno, el cual propone espacios de juego y por ende de goce.

De igual modo, en análisis pudimos constatar que arte y filosofía van de la mano, no sólo porque son formas expresivas de lo estético, sino porque son mundos que se conectan y retroalimentan, en cuanto ambos dan cuenta de cómo los cuerpos ocupan los espacios, bien sea los espacios mentales o reales, poéticos o plásticos; los dos interpretan los sentidos, sus

percepciones, sus coexistencias. *El arte de habitar, estudios sobre los espacios y los cuerpos de tránsit*o, devela que somos masas cambiantes, en superficies transformables, lo cual nos corrobora la certeza del devenir, como posibilidad de encuentro, pues hay devenir cuando las partes tiene contactos limites, tan intensos que hacen que lo humano se transforme en animal. Que la vida se haga arte y el arte se devenga vida.

En los procesos de mutación, acaecidos en el acto de habitar, lo prosaico adviene poético, rechazando toda la imitación y/o la reproducción de modelos, puesto que cada cuerpo tiene una experiencia única e irrepetible con los espacios, no existen verdades absolutas que lo jerarquicen y definan. La estética de lo cotidiano genera obras de arte, en las que se enmarcan espacios y cuerpos poéticos, que nacen de lo vivido, lo experimentado, lo encarnado. Es por eso que la invitación de la estética expandida, es ha hacer del mundo que habitamos cotidianamente el otro mundo poético, así la cama donde descansamos, los zapatos que calzamos, la silla donde nos sentamos, los girasoles que miramos, las manzanas que comemos, son objetos poéticos porque producen acciones vitales, para cuerpos vitales, que sienten los espacios como escenarios.

Después del siglo XX, el artista como el filósofo, se acerca al objeto de estudio, que es la vida humana y desde allí proponen sus formas, sus categorías. El ocaso de la modernidad produce el ocaso del Dios único y verdadero, y con ello el ocultamiento de la idea de progreso en la que se reafirma la evolución como principió absoluto, desvaneciendo la concepción de un Dios que nos hizo a imagen y semejanza suya. Es por eso que Nietzsche nos invita a recuperar el politeísmo del pensamiento griego, en el que múltiples deidades coexisten con los hombres, ofreciendo no una sino muchas posibilidades de vida, en las cuales reivindicar lo singular, la historia y marcas propias de cada cuerpo..

Así podemos concluir, que los espacios y los cuerpos son como una suerte de laberintos vivos, en donde los sentidos recorren libremente la percepción sin que los detenga los muros de la contemplación, porque son espacialidades y corporeidades dinámicas y activas.

De ahí que el espacio de las heterotopìas al igual que la madriguera activen los cuerpos, lo enfrenten con lo desconocido. Lo mismo que pasa con los cuerpos viajeros, utópicos y sin órganos que ingresan a estas espacialidades confusas y tramposas, para mutar de piel. Y comprender el habitar como arte, permite ocupar los espacios bajo otra intencionalidad, ya que es necesario no sólo ver las formas, sino de sentirlas. Dicho contacto entre cuerpo y espacio, produce superficies vivas, mapas de sensaciones que albergan la memoria de sus habitantes, una cartografía de encuentros y desencuentros, cargados de poética, no por ser acciones artísticas sino por ser acciones vitales realizadas en escenarios cotidianos.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Artaud, A. (1987). *México y viaje al país de los tarahumaras.* México: Fondo de Cultura México.

Bene, C y Deleuze, G. (1979). *Superposiciones.* Paris: Minuit.

Deleuze, G. (2000). *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Gertrude Martin Laprade, trad.). Medellin. (Obra original publicada en 1981)

De Certeau, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer* . Mexico: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía.* Barcelona*:* Anagrama.

Deleuze, G. (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia.* Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2006). *Exasperación de la filosofía.* Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto del diagrama.* Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza.* Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. y Guattari F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari F. (2010). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Guattari F. (2010). *Rizoma.* Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (1989). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía.* Barcelona: Ediciones Paidos Ibérica.

Eines, Jorge. 1997. El actor pide. Barcelona, Editorial Gedisa.

Eco, Umberto. 1998. Semiótica y filosofía del lenguaje, Lumen, Barcelona.

Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas.* México, D.F: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las héterotopías.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Kessler, Mathieu. (1999). *El paisaje y su sombra.* Barcelona. Colección Idea Universitaria-

Filosofia. Impresión Graficas y encuadernaciones unidas S.A

Lehmann Hans-Thies. (2013). *Teatro pos-dramático*. Alemania. Edición CENDEAC.

Leroi-Gourhan. (1971). *El gesto y la palabra.* Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad de Venezuela.

Lecoq, Jacques. 2003. *El cuerpo poético*. Madrid, Ediciones Alba.

Maillard, Chantal. *La razón estética* (1998). Barcelona. Editorial Laertes

Mandoki, Katya**.** 1994. *Prosaica, introducción a la estética de lo cotidiano.* México D.F, Editorial Grijalbo.

Mélich Joan-carles. Duch Lluís. (2005). Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2. Madrid. Editorial Trotta

Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial.

Pabón, Consuelo. **(**1998). *Construcciones de Cuerpos.* Documento para el Instituto de Derechos Humanos Guillermo Cano. ESAP.

(2000). *Actos de Fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento*. Revista Proyecto Pentágono.

(1998). *Creatividad y Experimentación.* Primer congreso de creatividad.

Pardo, J.L. (1991). *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Ramírez, Juan Antonio. 2003**.***Corpus Solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.*. Barcelona, Ediciones Siruela

Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte.* Buenos Aires: Amorrortu

Serres, Michel (2011). *Habitar.* Texto traducido por Luis Alfonso Paláu C.; Medellín, mayo de 2012.

(2011). *Variaciones sobre el cuerpo.* Buenos aires. Fondo de cultura económica.

(2002) *Cinco sentidos, ciencia, poesía y filosofía del cuerpo.* México. Editorial Alfagura

Vidal, Javier. (1993). *Nuevas tendencias teatrales: La Performance, historia y evolución de las Vanguardias clásicas.* Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.