

El cuerpo como experiencia. Políticas de formación y mutación de lo sensible

A body experience. Formation politics and alteration of the senses

CYNTHIA FARINA

Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas. Pelotas, RS, Brasil
cynthiafarina@cefetrs.tche.br

RESUMEN • Este texto trata del rediseño actual del cuerpo a través de algunas prácticas estéticas y discursivas que lo emplazan como problema. Se enfoca la producción de subjetividad, en relación a la complejidad del cuerpo contemporáneo, desde el pensamiento de tres críticos de arte: Catherine David, Paul Virilio y Jean Claire. Sus reflexiones sobre la producción del arte actual permiten indagar el sujeto y el cuerpo a través de los cambios en su experiencia estética. Se trata de poner en evidencia la experiencia estética del sujeto actual para destacar algunas transformaciones del régimen sensible y perceptivo que le constituye. Se aborda, aquí, la cuestión de la mutación del cuerpo y de la percepción, que tiene implicaciones en la política de las composiciones de lo contemporáneo.

Palabras clave: cuerpo, prácticas estéticas contemporáneas, percepción, política.

ABSTRACT • This text deals with how the body is currently redesigned through certain aesthetic and discursive practices which place it as an issue. The focus is on the subjectivity produced in the complexity of the contemporary body, from the viewpoint of three art critics: Catherine David, Paul Virilio and Jean Claire. Their reflections about the production of current art allow us to question the subject and the body through the changes in their aesthetic experience. The aim is to evidence the aesthetic experience of the actual subject in order to highlight certain transformations of the sensitive and perceptive regime that constitute it. We approach the matter of altering both body and perception which has implications on the politics of the contemporary composition.

Keywords: body, contemporary aesthetic practices, perception, politics.

Las prácticas estéticas que se han ocupado del cuerpo en las últimas décadas han replanteado muchas de sus formas y funcionamientos. Han puesto en juego su lugar en el orden estético y su régimen perceptivo, su materialidad orgánica, su fundamento ético y su saber científico. El arte actual rediseña no sólo la imagen del cuerpo, sino su propia fisicidad. Lo entiende como territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de indagación del saber y de experimentación con la existencia. Este texto trata de la reconfiguración actual del cuerpo a través de algunas prácticas estéticas y discursivas que lo emplazan como problema. Se enfoca la producción de subjetividad en la complejidad del cuerpo contemporáneo desde el pensamiento de tres críticos de arte, como Catherine David, Paul Virilio y Jean Claire, que se dedican a los cambios de la experiencia estética en la producción del arte actual. Se aborda, aquí, la cuestión de la mutación del cuerpo y de la percepción, que tiene implicaciones en la política de las composiciones de lo contemporáneo.

LA DESLOCALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Para poner en relación arte, cuerpo y percepción a través de los cambios en la experiencia estética contemporánea, comencemos por sugerir una aclaración de terminología propuesta por Catherine David (1996, 1997). «Prácticas estéticas contemporáneas» es una noción que utiliza esta crítica y comisaria de arte, preocupada por la precisión de los términos utilizados para abordar la actual producción de arte.¹ David cree que la noción de «arte contemporáneo», en los últimos años, se ha vuelto una categoría insuficiente, pues se refiere más a una serie de objetos con formas definidas, que a hechos y proyectos estéticos de la complejidad de lo que se hace en la actualidad. Afirma que, pensar el acto estético a través del concepto de «práctica estética contemporánea» permite tratar la cuestión con más precisión y efectividad respecto a la complejidad de esas propuestas, y dice también que ésta es una categoría más abierta, que provoca menos rechazo en la mayoría de las personas. Catherine David se refiere al «arte contemporáneo» como un proceso de instrumentalización del arte con fines institucionales, mientras que las «prácticas artísticas contemporáneas» no tienen necesaria relación con lo institucional, lo que provoca que, en muchos de los casos, dichas «prácticas» alcancen poca visibilidad. Sostiene, además, que no necesariamente los trabajos actuales más significativos se dan en los espacios más visibles. Y su enfoque sobre la necesidad de ajuste y precisión de

¹ Tema recurrente en las reflexiones de Catherine David, también tratado en la conferencia que impartió en el Ciclo de Conferencias «El fondo de nuestro tiempo: geografías del pensamiento contemporáneo» (el 26 de marzo de 2003 en la Fundación Caixa Forum de Barcelona); en la entrevista «Em foco o complexo embate entre arte e realidade» publicada en el periódico brasileño *O Estado de Sao Paulo* el 3 de mayo de 2003; y que aparece ya en el texto «La invención del nuevo mundo: dibujos de 1914-1942» que escribió para el catálogo de la exposición de Wilfredo Lam, *Obras sobre papel* del 21 de enero a 21 de marzo de 1993, organizada por la American Society y la Fundación La Caixa.

los términos, tiene el mérito de abarcar la multiplicidad de propuestas y acciones que constituyen el panorama del arte actual.

El tema del cuerpo en las prácticas estéticas contemporáneas es uno de los tratados en la célebre entrevista que Catherine David le hace a Paul Virilio, publicada en España tanto en la revista *Acción Paralela* (1997), como en la revista *Colisiones* (1996). La categoría con la que le interesa a Virilio abordar la producción estética actual —o lo que él define como primera línea de dicha producción— es la de «deslocalización» o «dislocación». Dice Virilio que el arte hoy ya no tiene que ver con la velocidad relativa sobre el terreno de lo estético, sino con la velocidad absoluta. Es decir, con la cuestión directa de la virtualización del arte, con el hecho de que el arte no está ya en sitio alguno, que es emisión y recepción de señales. Según el autor, sucede, desde hace mucho tiempo, una progresiva deslocalización del arte. Dice que antes había un arte de inscripción en las cuevas, pirámides; luego en castillos, iglesias; hasta volverse itinerante en colecciones, museos, galerías; y posteriormente vino la fotografía y el soporte de CD ROM que, no obstante, aún guardaban un soporte material. Sin embargo, progresivamente se ha ido intensificando este proceso a través de las nuevas tecnologías, llegándose hoy a determinadas técnicas interactivas que han permitido una especie de intercambio instantáneo entre artista y espectador, a partir del cual se habría llegado a una deslocalización casi total.

Virilio no demuestra ningún entusiasmo respecto a ese presente estético deslocalizado. Al revés, es más bien escéptico y proclama que las artes plásticas ya no tienen ningún interés, que sus esfuerzos van en dirección a dislocarse a sí mismas, a autodeslocalizarse, a afectar a su misma posibilidad de localizarse como expresión de contornos definidos. Y estar dislocado «significa no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte» (1997: 24). De hecho, Virilio entiende que ese proceso de dislocación del arte, que culmina en la contemporaneidad, remite a una especie de resistencia a su total desaparición, a su total disolución. Dicha resistencia asume la dislocación como conversión en un arte puramente energético. Es decir, para no disolverse completamente, las artes plásticas se estarían convirtiendo en energía que conecta, en tiempo real, al artista con el espectador. Esa disolución del arte se estaría dando, entre otros motivos, por su gran vínculo con el sistema publicitario, a través de los *mass-media*, que, según Virilio, han secuestrado la comunicación y practican un espacio cotidiano de consenso y homogeneización de las opiniones. Lo que se instaaura, de ese modo, son prácticas de arte que Virilio sentencia como faltas de «implicación política» y sin «fuerte testimonio» (David y Virilio, 1997: 52), como añade Catherine David.

El problema de la deslocalización en el arte atañe a las cuestiones del espacio y del tiempo. La aceleración actual es tan intensa que parte significativa de la producción de arte se está convirtiendo en impulsos, en sensaciones, en un arte energético hecho de virtualidades mientras suceden, en tiempo real. Así, la deslocalización en el arte, según Virilio, se habría ido produciendo paulatinamente, de modo que desde la inscripción en el cuerpo, en las cuevas, en las iglesias y su progresiva posibilidad de transporte y colección, se ha ido convir-

tiendo, aceleradamente, en «no lugar» (Augé, 1994), en desliz constante. En ese sentido, si ya no hay una vivencia del lugar, si todo se desliza constantemente sobre el lugar, ya no es posible una experiencia de «fuerte testimonio» sobre lo que se vive en el lugar, porque se vive en deslizamientos, sin lugar alguno. Y el carácter político de una propuesta estética sólo se produce en relación con el lugar, es inmanente a las relaciones que se dan en un determinado contexto. Sin la presencia de un cuerpo sobre el lugar no es posible una conciencia que requiera distancia del cuerpo, tanto respecto al lugar, como a sí misma. De ese modo, habitar el lugar con la presencia del cuerpo y producir referencias mediante la distancia es lo que puede propiciar la experiencia de lo político en una propuesta estética.

El discurso de Virilio señala preocupaciones con un régimen de lo sensible en el que se estaría produciendo una nueva experiencia del cuerpo, una nueva estética del cuerpo incorporal y desincorporado. Y sin un cuerpo de inscripción, simplemente en la pura energía, no puede haber encuentro estético entre el arte y el espectador-participante, pues donde no hay encuentro, no hay lugar para la experiencia estética. Lo que se evidencia, de acuerdo a esa perspectiva, son cuestiones de cuerpo y territorio: de presencia y distancia en las formas de la experiencia. La experiencia estética como acontecimiento, atañe a un acontecimiento fuera del tiempo, pero que puede generar tiempo. Y puede generarlo en la medida en que permite una distancia a posteriori respecto a sí mismo del cuerpo afectado por el acontecimiento, que activa su conciencia, conforme nos enseña Foucault (1999), y abre la posibilidad de la producción de pensamiento.

MUTACIONES DEL CUERPO SENSIBLE

Permanece el problema de la inmanencia y de la distancia del cuerpo (del arte) a cuerpo (del espectador-participante) en la experiencia estética. El crítico de arte Jean Claire (2003), considerado como uno de los más reacios a la producción estética contemporánea, entiende que el problema del cuerpo genera lo que califica como tendencia a la producción de «documentos». Dice que las múltiples interfaces del arte actual, y su cruce con los más distintos campos del conocimiento, han tenido como consecuencia la producción de una gran cantidad de «documentos» que se exponen en museos y galerías, que simplemente testifican ocurrencias sociales. Del mismo modo, también advierte que muchas de estas obras suscitan grandes problemas éticos, en la medida en que lo que testifican y presentan al público son propuestas dentro de lo que define como arte abyecto.² De hecho, lo que le permite al crítico el uso de la categoría «documento» es plantear una discusión sobre el estatuto de «obra de arte» para muchas de esas propuestas. Claire afirma que, en general, los documen-

²Jean Claire ha desarrollado esa idea en la conferencia titulada *La obscenidad estética contemporánea*, proferida en el Ciclo de Conferencias «El fondo de nuestro tiempo: geografías del pensamiento contemporáneo» el 6 de marzo de 2003, en la Fundación La Caixa de Barcelona.

tos que se presentan como obras muestran el cuerpo a partir de ocurrencias sociales con un carácter fuertemente degradado e infame. Dichas propuestas, cuya técnica suele implicar una cierta objetividad científica, documentarían el horror y la abyección de lo que nos rodea o de lo que consideramos abyecto en lo que nos rodea. Es decir, el crítico afirma que el discurso estético emergente que propone el arte actual sobre el cuerpo, basado en la abyección y el horror, tendría una implicación ética, como mínimo, cuestionable.

La abyección es una categoría estética surgida en los años ochenta, que ya no tiene relación con las vanguardias, que está presente en casi todos los campos del arte actual y, especialmente, en el cine y la literatura (Freixas, 2002; Pardo, 2000; Navarro, 2002).³ El arte abyecto representado por artistas visuales como David Nebreda, Orlan, David Ho, Cindy Scherman, Joachim Luetke, Ashley Wood, Damien Hirst, Von Hagens o Adriana Varejão, entre otros, sería una reacción a la asepsia del arte conceptual. A lo lavado y anestésico de lo conceptual se respondería, actualmente, con una necesidad de recuperación violenta de los humores del cuerpo, de sus secreciones y excrementos, de sus relaciones eróticas y mórbidas, de lo anormal, de lo bizarro y de la muerte. Jean Claire dice que hasta ahora el objeto de arte nunca había llegado tan cerca de la escatología y, paradójicamente, nunca había sido tan bien acogido por las instituciones culturales, tratado casi como un «arte benigno» (2003) y académico en todo el mundo occidental.

Lo que algunos críticos y teóricos del arte han llamado «nueva carne» se refiere a una tendencia dentro del arte abyecto, a una nueva estética perversa del cuerpo, una estética que se ejercita en las mutaciones contemporáneas del cuerpo, que se explayan por las más distintas expresiones del arte y de la filosofía. La abyección y el horror, la ironía y la desmoralización de la moral son sus rasgos inherentes, que se manifiestan de muchas maneras, pero, invariablemente, en la mutación de la materia humana. Esa mutación, que indica su especificidad dentro del arte abyecto, tiene que ver con la celebrada complicidad entre los avances científicos y tecnológicos que operan, directa e indirectamente, sobre la forma humana (Palacios, 2002). La «nueva carne» —una expresión que tal vez genere demasiados problemas discursivos como para adoptarla incondicionalmente— trata de articular las acciones estéticas más radicales dentro del arte abyecto, empeñadas tanto en reinventar el cuerpo humano como la realidad de lo que lo rodea, con visibles repercusiones en el territorio ético y político. Entre ellas, la búsqueda de la inmortalidad para lo humano, a través de la lucha contra la contingencia y el designio fatal de lo divino, cuyos desdoblamientos actuales remiten a la histórica alianza entre biología y tecnología.

En ese sentido, la afirmación de Palacios sobre el arte y la ciencia tiene claras implicaciones éticas y políticas:

la lucha contra el sufrimiento, el dolor, la imperfección y la muerte. La conquista del placer absoluto, del orgasmo supremo, de la intensificación de los

³ Recordemos especialmente la filmografía de David Cronenberg y los cuentos de Clive Barker.

sentidos, hasta un grado próximo al masoquismo (que puede representar la superación final del dolor, al convertirlo en placer), son características tanto de la ciencia occidental del Siglo de las Luces, como de la literatura que acompaña su nacimiento y desarrollo (2002: 28).

La característica definitoria de esa perspectiva parece tratar del dominio del impulso humano sobre la naturaleza y, por encima de todo, sobre el propio cuerpo humano y sus límites. Su acción estética sería una especie de actitud iluminista, de la voluntad del sujeto llevada al paroxismo, que opera sobre los contornos mismos de la ética, la estética y la política del cuerpo que piensa y sufre los efectos del poder de su pensamiento mismo. No obstante, aquí ya no entra en cuestión la distinción entre cuerpo y alma o cuerpo y razón, en la medida que el cuerpo mismo es quien problematiza y ejerce una fuerza sobre su misma forma y percepción: el cuerpo emprende la mutación política y estética de sus propias formas y reflexiones.

La abyección, el horror, lo deforme y lo monstruoso que el arte abyecto y la «nueva carne» ponen en evidencia, reside en la carne misma: lo monstruoso habita las formas de lo humano y la voluntad del sujeto. La incorporación del horror, de lo inhumano, en las formas de lo humano, exhibe una cierta «sensibilidad borradora» de lo razonable, de lo reconocible y de lo moral. Se hace presente aquí la inquietante película de David Lynch *Cabeza borradora* (1977), donde lo monstruoso es concebido por una mutación en lo humano y practicada por lo humano, donde la forma humana brota de lo que le degrada, de lo que le hace irreconocible como humano. El horror y el miedo ya no proceden del alma o de la mente, del sufrimiento psíquico o de la fantasía, sino del cuerpo en mutación. Este cuerpo sufre e interviene sobre sus propias formas y sobre las formas de la conciencia. La mutación de lo humano ya no nos permite escindir razón y cuerpo, alma y carne, porque la conciencia se ha convertido en una porción de cuerpo, en una dimensión de lo corporal. Así, la belleza en el cuerpo mutante contemporáneo proviene de la deformación de la forma: ya no se puede identificar el mal con lo feo o lo bello con el bien. Lo que muta en las prácticas estéticas sobre el cuerpo es una forma de incorporar la alteridad, lo extraño y lo no reconocible, como lo propio. Mutan una sensibilidad y una conciencia en una nueva estética del cuerpo que abraza a lo que le perturba, que incorpora el vértigo y la aceleración de las transformaciones operadas por lo tecnológico y lo científico en la materialidad del cuerpo mismo, y de las formas éticas y políticas en las que se reconocía.

El ataque al cuerpo, a sus contornos y entrañas, es también el ataque a los contornos de su percepción y sensibilidad, al régimen sensible que le constituye. De hecho, la acción del arte actual sobre el cuerpo ataca a lo razonable, a los límites de lo aceptable y a lo tolerable en la percepción, ataca a la sensibilidad de lo admisible y a lo admisible de una sensación. Se ataca a la política del cuerpo mediante la cual se conforma la percepción de sí que produce realidad. Este ataque hace perceptible, de algún modo, lo inhumano en el cuerpo humano y lo informe en sus propias formas. El encarnizamiento de estas prácticas estéticas con el sentido de las formas, advierte al orden perceptivo

de los dolores y sobresaltos del cuerpo bajo el nuevo régimen sensible, ético y político actuales.

La intervención de lo perverso y lo abyecto en las prácticas estéticas contemporáneas atañe a la experiencia y el modo en que nos producimos como cuerpo, en que configuramos el cuerpo y los regímenes sensibles que le constituyen. Esas prácticas estéticas problematizan y exponen el cuerpo en lo que tiene de frágil y contingente, de susceptible e impactante, como exponen también la ficción de la que están hechas esas formas: la moral, la sensibilidad y la razón de su configuración. Exponen los modos en que hemos aprendido a vivir una cierta estética del cuerpo y cómo nos volvemos cuerpo a partir de una determinada estética de la percepción y de la conciencia. Lo que la estética de la perversión expone es toda una experiencia colectiva, la civilizada experiencia del cuerpo, la moral de los usos del cuerpo, y la ortopedia pedagógica con la que se logra esa moral y sus usos (Sant'Anna, 2001; 2002). Lo que la estética de la perversión pone en evidencia es un conjunto de dispositivos ortopédicos que conforman una determinada experiencia sensible y reflexiva, conforme nos enseña Foucault (1979).

POLÍTICAS DEL CUERPO A CUERPO

Llama la atención en el discurso de Jean Claire esa especie de entrada en lo más inquietante de la materia del nosotros mismos, de lo común, que parece tener que ver con un cierto acontecimiento de orden perceptivo, con un cierto cambio en ese orden. En efecto, lo que hoy tiene poder de movilización de la conciencia ya no es el gusto, en el sentido del «buen gusto», o de las «sensaciones nobles», sino lo insólito, la náusea y la escatología, lo que repele nuestra sensibilidad y violenta nuestra percepción: «lo que nos hace lúcidos es la náusea», dice Jean Claire (2003) a propósito de Sartre. De hecho, hay toda una tradición en la pintura occidental, que surge especialmente del Barroco, que pasa por Goya y su *Saturno devorando a sus hijos*; que pasa por Rembrandt y su cuadro *El buey desollado* o de *La lección de anatomía*; por Géricault con el cuerpo descuartizado de la *La balsa de la Medusa*; que atraviesa la obra de Francis Bacon; y que sigue en propuestas actuales, como el híbrido danza-teatro-*happening* de Jan Fabre, *Je suis sang. Un cuento de hadas medieval*, o en las esculturas del médico-artista Von Hagens hechas de cadáveres «plastinados» con sus «visiones explotadas». Efectivamente, hay toda una tradición visceral que atraviesa la historia del arte y que presenta la carnalidad, especialmente desde la pintura. Sin embargo, parece que lo que está puesto en juego, actualmente, es de otro orden, en la medida en que implica la constitución de dimensiones colectivas de realidad, a través de un régimen mutante de sensibilidad; en la medida en que implica la producción de una conciencia capaz de percibir y reflexionar la realidad común a través de las mutaciones en su propia carne, que no acaba de estabilizarse, de transformarse; y en la medida que implica la producción de un cuerpo que experimenta el dolor de sus propias mutaciones e hibridaciones tecnocientíficas, y la necesidad de convertirlas en un orden reflexivo.

La señalización de un cambio perceptivo que se manifiesta en el campo del arte, como régimen sensible en transformación, es bastante significativo, pues lo que se está transformando es la política misma de las formas del cuerpo, de su percepción: es una política de lo sensible. De modos distintos, tanto Virilio como Jean Claire hablan de ello. Para Jean Claire la discusión central en la producción estética contemporánea es la estética de la abyección y del horror, en la que el cuerpo es convocado con todo lo que hasta hace muy poco era indigno de figurar en el arte, y donde la jerarquización de los sentidos en su despliegue histórico está puesta en cuestión. La estética contemporánea es obscena para Jean Claire, en la medida en que del cuerpo se presentan las anomalías, se hacen aflorar los fluidos, se le desviste la piel para enseñar de lo que está hecho, se le despoja de la noción de apropiado para enseñar lo que repele al orden sensible común: entrañas, cicatrices, enfermedades, locura, heridas, malformaciones. La estética contemporánea expone el cuerpo a otra belleza.

Para Virilio, la centralidad de la discusión en las prácticas estéticas contemporáneas reside en otro problema. Tiene que ver con la cuestión de un cambio estético radical en el que las artes plásticas se estarían disolviendo, o más bien, en el que el arte se estaría convirtiendo en puro estímulo, en pura energía, como resistencia a su disolución total. Lo que pasa es que esa conversión del arte en virtualidad sin cuerpo, según Virilio, ya no permitiría el espacio del encuentro y, por lo tanto, de la experiencia estética. Porque se producirían en un no lugar, esas prácticas no permitirían la distancia necesaria de lo que se está percibiendo como impulso, convirtiendo la experiencia estética en mera sensación vivida. Deslocalizadas o abyectas, las formas de la estético-política contemporánea han pasado por una transformación. Se ha modificado la experiencia, la percepción de la experiencia y el territorio de experimentación.

El cuerpo contemporáneo, el cuerpo colectivo de la contemporaneidad, ya no se deja contornear por un solo discurso, posee varios orificios, aberturas, fragmentos, abismos y perfiles: cuerpo de territorialidades, cuerpo-*frankenstein*, cuerpo-experimento. Las prácticas estéticas actuales convocan al cuerpo en su dimensión más amplia y compleja, le convocan estética y políticamente, solicitan tanto sus movimientos como la percepción de ellos. Suscitan cuestiones de circulación y encarnación, de territorios y afectos, cuestiones perceptivas y de formación. Suscitan cuestiones que convocan «la materia con la que está hecho un cuerpo», como hace decir Jan Fabre.⁴ Y el cuerpo está hecho de intensidades y de flujos, impulsos, humores, energías, está hecho de experiencias y acontecimientos, inconsistencias y densidades, está hecho de azar e indeterminaciones en lo contemporáneo.

⁴El tema central del ya mencionado espectáculo de danza-teatro *Je suis sang – cuento de hadas medieval* es el cuerpo humano abordado desde lo que el director considera uno de sus mayores tabúes, el fluido sanguíneo. Texto, escenografía y coreografía de Jan Fabre. Espectáculo presentado en el Festival de Verano de Barcelona El Grec el año 2003.

REFERENCIAS

- AUGÉ, Marc. (1944). *Os não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus.
- CLAIRE, Jean. (2003). *La obscenidad estética contemporánea*. Conferencia inédita en Fundación La Caixa, Barcelona.
- DAVID, Catherine y Paul VIRILIO. (1996). Alles Fertig: se acabó. Una conversación. España. *Colisiones, Arteleku*, 7.
- . (1997). Alles Fertig. Se acabó. En *Acción Paralela* 3, octubre.
- FOUCAULT, Michel. (1999). Distancia, aspecto, origen. En *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- . (1974). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FREIXAS, Ramón. (2002). David Cronenberg. La perversión de la realidad. En Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- LYNCH, David. (1977). *Cabeza borradora*. DVD. RCA/Columbia Pictures.
- NAVARRO, Antonio José. (2002). Sufrir es gozar: la 'nueva carne' según Clive Barker. En Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- PALACIOS, Jesús. (2002). Nueva carne/vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne. En Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- PARDO, José Luis. (2000). El alma de las máquinas. Humano/inhumano. En torno a *Crash* de David Cronenberg. En *Sibila*, 7.
- SANT'ANNA, Denise B. (2001). *Corpos de passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade.
- . (2002). Transformações do Corpo. Controle de si e uso dos prazeres. En M. Rago, L. Orlandi y A. Veiga-Netto. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A.

RECEPCIÓN: MAYO DE 2007
ACEPTACIÓN: JULIO DE 2007