

Parcelas de vida: el arte y sus restos

Isabel Quintana
ILH- UBA- CONICET

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta fuera de texto como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una «caída», eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente allímite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre. Yo diría: el anillo de las circuncisiones se ha roto. No hay más que una línea infinita, el trazo de la misma escritura escrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones.

Jean- Luc Nancy (*Corpus*)

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia en donde pienso el vínculo entre arte y vida (vidas precarias, la no persona, sus parcelamientos, enfermedad y trabajo) retomando diferentes líneas teóricas (Bataille 1967, Bourriaud 2015, Butler 2006, Derrida 1988- 1991- 1992- 2004, Didi-Huberman 2012, Nancy 2010, Rancière 2000). En distintos trabajos desarrollé este vínculo a partir de la idea de suplemento o desperdicio (como aquello que no ingresa al circuito productivo) entablando un diálogo crítico con la filosofía de Bataille (la idea del puro gasto) a partir de la idea de resto planteada por Derrida 1988, 19991, 1992, 2004. Para ello parto del momento biopolítico (Foucault 2007, Agamben 2002, Espósito 2005) para ver qué ocurre en el interior de las estéticas y poéticas literarias. Quiero decir, me interesa analizar cómo el vínculo: arte-vida (las vidas controladas, medicalizadas, inmunizadas pero también la vida en su relación con el trabajo) ha sido un eje que atravesó y atraviesa la práctica artística y literaria.

La idea del arte como trabajo también viene de la mano de algunos planteamientos de la vanguardia teórica, el grupo *Tel Quel* apela al lenguaje del marxismo para pensar entonces al texto como una práctica significativa. En las últimas décadas desde el posmarxismo reaparece con fuerza una revisión de la historia literaria desde el punto de vista de una partición de lo sensible (Rancière

2000). La idea de una democratización de la literatura a partir de *Madame Bovary* propuesta por Rancière es una apuesta radical de lectura que ha afectado, al menos en mi caso, las formas de leer. El nacimiento de la novela moderna supone justamente la visibilidad de, para decirlo en términos Giorgi 2014, otras formas comunes de vida.

Esa propuesta, el modelo sensible, aparece en las lecturas que provienen del terreno de la historia del arte. Y aquí, el concepto parcelas de vida de Didi Huberman irrumpe para retomar los trabajos que en el terreno de la fotografía y el cine se han realizado sobre los cuerpos, rostros, y pueblos percibidos como lo otro humano: el resto, el parcelamiento, lo residual. Y cómo ese resto, entendido en los términos planteados por Derrida debe entenderse no como lo que está afuera sino como aquello que impide todo cierre y está determinado por el funcionamiento institucional (hospitales, manicomios, morideros, policía).

El corpus que trabajo hace ya largo tiempo (del que este pequeño ensayo forma parte) y que incluye literatura, cine, expresiones estéticas, intervenciones, me ha llevado a repensar estas cuestiones pero también a la necesidad de ubicarlas en un proceso específico de producción: la mirada institucional y clínica sobre los cuerpos que están presentes en las fotografías de Philippe Bazin (caso estudiado por Didi-Huberman) -un médico de hospital de provincia convertido en fotógrafo, un humanitarista clínico constructor del aspecto humano con su obra (*Rostros* es el título de la serie, 1984- 1985), mientras transcribe largos fragmentos de una poética que intenta que los rostros avancen hacia nosotros y que nos miren mientras desarrolla su período de residencia en un hospital luego de terminar sus estudios en medicina. Esos rostros aparecen el contexto de una economía de mercado que ha creado nuevos parcelamientos y restos en el que se inscriben y buscan sobresignificarse los cuerpos o borrar su significancia. En este sentido Butler analiza las vidas precarias estudiando la construcción de imágenes especialmente en los medios de comunicación:

A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sea capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte (183).

Esos rostros nos interpelan y como plante Butler ponen en evidencia los marcos de inteligibilidad que determinan qué es humano y qué no lo es a partir de un rostro (183). Ahora bien, pensar la precariedad de ciertos cuerpos desde una perspectiva artística resulta problemático porque el peligro permanente es caer en una estetización de la misma. Como dijimos, el arte contemporáneo ha puesto su mirada en la marginalidad, la precariedad y los restos o ruinas del mundo industrializado (en la fase del capitalismo financiero). En la literatura abundan textos que trabajan con los

desperdicios de la cultura. Ésta ha sido una línea que me ha interesado particularmente: cómo el arte trabaja con materiales que han sido desechados del circuito productivo y cómo el arte a su vez ha logrado reintroducirlo en un nuevo circuito que vuelve a producir ganancias (como lo ha hecho Vik Muniz en su serie “Imágenes de basura” 2004, en otro trabajo analizo esta obra). Pero también cómo se inventan nuevas circulaciones de objetos y de los cuerpos, nuevos mapeos; en definitiva, cómo pensar hoy el mundo del trabajo. Podría plantearse que la forma trabajo no puede pensarse del mismo modo que en el siglo XX, pero eso si bien en un sentido es verdad, también es cierto que siguen proliferando antiguas formas de explotación de los cuerpos en espacios legales o clandestinos. A esta forma de explotación se le agrega la comercialización de género y la violencia sobre esos cuerpos.

Las figuras de vidas, a su vez, que impregnan los textos contemporáneos están marcadas por la descomposición de los cuerpos (Diamela Eltit, Mario Bellatin, Sergio Chejfec, Lina Meruane, João Gilberto Noll, Carlos Ríos, Marcelo Cohen, entre otros). Cuerpos intervenidos por la medicina, cuerpos que se vacían y deforman, cuerpos que se inscriben en otra trama de los parcelamientos. Se trata de dos maneras de exponer la humanidad: como residuo expuesto a desaparecer pero también como cuerpo resistente que mantiene un proyecto vital (pienso en dos films: “La mujer de los perros” de Laura Citarella y Llinás 2015, y en “El hombre sin nombre” de Wang Bing 2009). Se trata de ver cómo se sitúa y compone un cuerpo ya sea desde el encuadre institucional y la administración de los espacios públicos (el hospital, el hospicio, la plaza, la calle, etc.) o como reaparece en su sinonimia: un rostro, un brazo, una mirada. En términos cinematográficos es el encuadre del detalle, es lo que aparece como fuerza, potencia. Es decir, entre un vivir aún y un perecer ya (en términos de Didi-Huberman , 37).

Fruta podrida

En la novela de la chilena Lina Meruane los cuerpos de los personajes enfermos replican su estado, lo expanden, son pensados a través de taxonomías pero también crean una apertura espacial y fantástica a través de cuadernos llenos de mapas, de poemas, de recortes sobre hospitales y enfermedades. Esos cuadernos componen y descomponen un universo en donde, como en un diario, se anotan y memorizan los síntomas, es la enferma la que se vuelve especialista y genera un imaginario sobre complicados sistemas inmunitarios que resisten. Coloca en el centro de su narración lo real puro a través de la descomposición y composición de un cuerpo, su desfiguración y su desajuste como respuesta de su cuerpo a las marcas que le imponen un lugar en las cartografías biopolíticas. La lengua que ella inventa restringe al idioma al lenguaje del organismo. Desde allí,

la novela lleva a pensar en las economías que se arman en torno a la vida de los individuos. Las parcelas de vida que se registran desde la ciencia y las estadísticas poblacionales, en especial aquella ligadas a la migración y al desamparo. La globalización es también otra de las dimensiones que ingresa en las novelas para plantear los circuitos, mapas, itinerancias de las vidas precarias que hoy emergen con una potencia brutal.

Fruta podrida (2007) pone en movimiento un texto en descomposición. Dos hermanas conviven en el campo chileno, la mayor (María) es la que administra el cultivo de los frutos desarrollando obsesivamente el control de las plagas a través de la creación de pesticidas en su propio laboratorio. La menor, Zoila, padece de un cáncer incurable pero es sometida constantemente a pruebas, análisis, inoculación de diferentes químicos, aunque su deseo es simplemente morir sin la intervención de la ciencia. Los insectos corroen la producción agrícola al mismo tiempo que el cáncer corroe el cuerpo de Zoila. Sin embargo, María implacable lucha en ambos terrenos para impedir la aniquilación de su trabajo y el del cuerpo de la hermana. En esa relación de dependencia María encarna el discurso de la producción eficiente tanto en lo relativo a la cosecha como al del cuerpo saludable. Las barreras inmunitarias se extreman justamente para producir efectos, el *pharmacón*, como sabemos, es veneno y medicina: “El resultado es un auténtico intercambio dialéctico entre un bien que deriva del mal y un mal que se transmuta en bien en una suerte de indistinción progresiva asimilable al carácter estructuralmente ancípite del *phármakon* platónico” (Espósito 2005: 180). Esa articulación que en términos políticos produce el desarrollo del mal (el otro, el desocupado, el migrante, la hermana enferma improductiva en esta novela) en el interior de la sociedad para crear su propio sistema inmunitario: “La representación de los enemigos infiltrados /.../ como medicinas purgantes tendientes a favorecer una expulsión saludable, o inclusive como un veneno necesario para vacunar en forma preventiva el cuerpo” (Espósito, 180). Esta novela arma una serie con otros textos en donde se plantea la misma escena: los hermanos mayores que asisten en su enfermedad a los hermanos menores, *Manigua* de Ríos y *A cielo abierto* de Noll mientras en su errancia se desenmarcan de los parcelamientos: hospitales, tribus, familia.

El campo es el escenario en el que luchan vida y trabajo: vidas larvarias (los gusanos que proliferan, el cáncer que avanza, el trabajo precarizado). Un trabajo que desarrollan otras parcelas de humanidad, las temporeras, que son las trabajadoras que llenan los cajones de frutas, mujeres pobres con sueldos miserables y que resisten al despido. Las fuerzas militares se hacen presentes y reordenan el espacio de la producción “el fusilamiento de los perros más feroces para sentar un ejemplo de los que les pasaría a ellas si no se comportaban” (Meruane, 107). María por su lado ha conseguido finalmente su *phármakon* contra el gusano que ha aniquilado la cosecha. Ese resultado sin embargo esconde un futuro siniestro cuando los controles sanitarios descubran arsénico en las

frutas. Como el envenenamiento que produce la medicina en el cuerpo de Zoila para prolongar su vida, María, a su vez, ha decidido usar veneno para seguir con su trabajo agrícola (cuestión que la llevará a prisión).

Zoila lleva un cuaderno de su enfermedad en el que prolifera la imagen de la descomposición, compone, escribe, articula un lenguaje que da testimonio de su proceso de degradación. La escritura es acto, un corpus (un cuerpo), una imagen que se produce por la contradicción: negarse a vivir como lo imponen las políticas de la enfermedad. En un desajuste de la interpretación que va contra el fijismo de la enfermedad dejando aparecer la irrupción de lo otro (el resto viviente), es lo que descompone una idea de los cuerpos. La hermana menor es resistente a la figura de un cuerpo femenino enfermo - la inválida, la sufriente, la vulnerable-, sobre el que ejércitos de médicos (locales y extranjeros) la visitan para palpar sus síntomas, recorrer su cuerpo al revisarla, extraer muestras de sus fluidos. Bajo esa vigilancia estricta la reducen a un cuerpo inscripto en una significación clínica pero ella se configura como cuerpo viviente resistiéndose a una inscripción en el entramado de las patologías. Y se enfrenta a las especulaciones tanto financieras como medicinales de María (las de su supuesta curación a través del trasplante): “Industriosamente ella siembra, fertiliza, cosecha, pare y negocia: yo me planteo cómo desarticular su proyecto” (Meruane, 82). “La Mayor duda: ¿y si sus planes no funcionan? ¿qué hará si yo no alcanzo a llegar en condiciones al trasplante o si algo sale mal con su donación de criaturas?” (82). Investiga, mapea, cuadricula los hospitales en donde se producen experimentos abyectos cuyo fundamento está anclado a la circulación de capitales ligados a la compra y venta de cuerpos y órganos. Una economía que se sustenta sobre los cuerpos que están a punto de perecer o de niños vendidos clandestinamente -como los bebés que María concibe y vende para financiar experimentos que en una ciudad lejana y centro del mundo, practican para descubrir el *phármakon* que aniquile la proliferación de la enfermedad, un relato en el que María ingresa sin desconfiar. Una maquinaria de especulación del capital atada a la vida. Zoila recorta notas de los diarios que contienen información sobre los hospitales, y vuelve a la bitácora de su viaje hacia la muerte trazando una escritura de la descomposición: fragmentos que se cortan, palabras que intentan describir los síntomas, versos que engrosan la palabra “deScomposición”. Cada capítulo es precedido por uno de estos poemas inscribiendo su lengua en un texto (la novela) en donde no habla. Se niega a articular alguna palabra frente a la palabra del otro que continuamente la interpela.

En un estado aparentemente terminal Zoila viaja al corazón del mercado de órganos. Ha conseguido un mapa en el que ha pinchado las locaciones de los hospitales que en todo el mundo realizan dicha práctica. Y finalmente ese mismo mapa la guía al Hospital central en EEUU en donde encuentra una heterogeneidad de enfermos y lenguas (la globalización habilita el intercambio

de órganos y cuerpos y regula dicha economía). Antes de ingresar y realizar un acto terrorista (desconectar a los bebés) ha hecho un viaje en tren en el que un detalle puede condensar, enmarcar, poner en primer plano lo que es un cuerpo en esta novela. Ante los usuarios que actúan maquinalmente ella descubre la presencia de un bulto que constantemente recibe empujones de la gente que ingresa. Ese bulto lleva una bolsa de plástico que contiene sus pertenencias: latitas vacías, botellas que impiden en un momento el cierre de la puerta. La gente patea ese bulto mientras la voz de un policía pide que se despeje la entrada, allí entonces Zoila abre la bolsa para descargarla y hacer ingresar nuevamente al *homless*. Este detalle en el interior de la narración se replica en el final de la novela cuando Zoila misma, bajo la envoltura de diarios, recubierta de nieve como una silueta helada pase a ser otro bulto, un resto indiferenciado pero que sigue siendo resistente. Construye una estética en torno a su cuerpo trabajada desde la tensión, produce una exforma (como Diana en *El trabajo* de Anibal Jarkowski o Isabel y Sonia en *Mano de obra* de Diamela Eltit): un lugar fronterizo (en términos de Bourriaud 2015), que resiste a toda forma, a convertirse en un cuerpo sin desperdicios en su puja por existir como un viviente o perecer como petrificación del organismo. Así como la fábrica produce bienes materiales, también la medicina pero incluso el psicoanálisis o cierta filosofía intenta producir seres humanos completamente vivos. Pero ¿puede producirse algo enteramente sin residuo? (Bourriaud 130). ¿De qué vida nos habla este cuerpo (o los otros cuerpos de la literatura)? De una vida vaciada de todo imaginario de la completitud, del cierre o la clausura. Pero que precisamente allí, en esa apertura infinita este cuerpo (como el trabajo de algunos artistas que corroen los circuitos de representación y los tantos cuerpos que son exformas: el inmigrante, el enfermo, el Otro) no está “del lado del ser ni del lado del tener” (Bourriaud 132). El cuerpo no es previo, y es sitio donde se él mismo se produce a través del espaciamiento:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el 'espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un «aquí», «he aquí», para el éste. El cuerpo lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos, si se puede decir. Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay «formas a priori de la intuición», ni «tabla de las categorías»: lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia (Nancy 2010:16).

Sus actos terroristas contra el hospital han proliferado, mientras ella frente al edificio sigue inerte. Capas de diarios, restos de poemas la defienden de la intemperie, solo su rostro en la

sinécdoque de la mirada enferma aparece como residuo de su cuerpo. Mientras es manipulada, ultrajada por una enfermera desquiciada del hospital en el banco del parque en donde permanece, el manojito de diario y poemas van siendo desechados para encontrar un documento de identidad. La enfermera aplica el dispositivo persona (es la que lleva un archivo minucioso de los enfermos en el hospital) porque nada es personal en esa pordiosera y por ende puede ser requisada impunemente. En el ultraje la enfermera va tirando jirones de diarios y versos y se pierde ante la no presencia de su pierna, sigue escarbando en un cuerpo que es apenas piel, cuerpo en descomposición y se espanta ante la desaparición de ese miembro:

Estoy abrazándola en mi inspección, pero no aguanto, tengo que separarme y lo hago mareada por ese olor putrefacto que viene de su cuerpo. ¿Se habrá cagado? Mendiga de mierda, y encima poeta. /.../ Mis dedos alcanzan un vacío dentro de la bota, oscilan en la cavidad sin haber alcanzado todavía el pie... y entonces fuerzo la mano hasta que alcanzo un charco de líquido espeso, un fluido gomoso. Me detengo, me percató, me pregunto confundida ¿y el tobillo de la mendiga? ¿a dónde habrá ido a parar el **resto** de esta mujer? /.../ dónde están el empeine y todos sus frágiles huesos, dónde sus dedos? ¿Dónde el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el fin de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga dónde, quizás entonces pueda callarme....” (204, énfasis mío)

Este es el fin de la novela que, como el monólogo de Molly Bloom, no concluye sino que queda en suspenso (puntos suspensivos), atrapada en su delirio discursivo. En un atmósfera apocalíptica Zoila resiste con un cuerpo que va desapareciendo al mismo tiempo que pregunta desesperadamente por la llegada del camión de basura (lo espera, pregunta por él ¿qué familiaridad la une a él?). La enfermera loca es la que se hace cargo de la voz de este último capítulo desquiciada por la criminalidad de la que es cómplice (“He visto -le dice Zoila- a todos esos niños en los hospitales....amarrados a botellas de líquidos inciertos, condenados a máquinas que le alargan la vida, máquinas chupándole la sangre durante horas....” , 198-199). El cuerpo de Zoila desaparece pero no termina, es ese resto que emerge impidiendo su cerramiento, no hay punto final y es eso lo que produce el soliloquio desquiciado de la enfermera. Zoila es hija ilegítima de un padre extranjero agroexportador que la ha abandonado en el campo chileno junto a su hermana (el comercio transnacional es otra marca de la novela que señala el vaciamiento de lo local frente a las políticas neoliberales). La orfandad actúa como un derrame que impregna el derrotero de las hermanas y que sintomatiza el cuerpo de la menor. Pero Zoila es ese suplemento inasimilable, ajena a los modos habituales de las instituciones, indigesto (la fruta podrida) pero que sigue siendo potencia.

Es el bulto que viaja en el tren, es la estatua fría en la plaza que va desapareciendo, es esa restancia que Derrida 1992 señala como el resto sin resto, podría desaparecer sin vestigio porque la condición del resto es ser finito. El bulto envuelto en diarios, Zoila la pordiosera recubierta también de diarios y de sus propios poemas, es, finalmente, la imagen del personaje que en el film *Brazil*

(1985, dirigida por Terry Gilliam) huye protegido por diarios mientras el viento desparrama las páginas y al final de manera inquietante no vemos tras la caída de los papeles ningún cuerpo, es radicalmente la presencia de la nada (otra definición de resto). Cuerpos entonces vaciados, borrados tras un momento de composición por el entramado de los diarios, detrás de los diarios no me encontrarán parecen decir. Pero también son la inquietante presencia- ausencia que no permite concluir y que retorna como fantasma, el resto que ya estaba allí no porque ya existía sino porque residía muerto en el viviente. Estos cuerpos/ bultos dejan de ser un tropo o figura para volverse un cuerpo no figurativo y no figurable, un borde que no termina de formarse (Giorgi, 34). Y justamente allí, en esa configuración de un contorno indeterminado el bulto ilumina cuerpos irreconocibles. Lo viviente aquí es lo que puja como una intensidad que retorna, la potencia de un cuerpo que emerge en esa trama de borramientos y desapariciones. Lo que irrumpe para crear espaciamentos y anunciarse como vida.

Finalmente, ¿cuál es ese resto que se da en el arte? Un conjunto de fragmentos que no vienen del todo y que no formarán un todo: una suspensión que en otro texto de Derrida (*Espectros de Marx* 2012), es el lugar asignado a la justicia y que en Butler constituye la instancia de la rostridad: “Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido” (187). El arte entonces y nuestra propia práctica como críticos culturales supone enfrentar la fantasmagoría de un mundo sin resto, “acondicionado como una fábrica donde vivir, limpiado sin cesar por el *design*; /.../ obsesión por las descargas, las favelas y los suburbios, del principio que consiste en empujar hacia las puertas de las ciudades al inmigrante, al nómada, a la inmundicia o a lo perimido” (Borriaud, 140). Visibilizar cuerpos y rostros, desenmarcar los encuadres, interrumpir las legibilidades que no son otra cosa que la engañosa *doxa*, poner al desecho como síntoma de los parcelamientos y hacerlo proliferar en sus diversas manifestaciones: cada artista o escritor encuentra maneras de aproximarse a lo residual encontrándose una y otra vez con la fuerza enceguedora de lo real puro.

Bibliografía

- Agamben, G. (2003). *La comunidad que viene*. Madrid: Editora Nacional.
- (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Buenos Aires: Pre-Textos.
- Bataille, G. (2015), *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.
- Bellatin, M. (2007) *El gran vidrio*. Barcelona, Anagrama.

- (2003). *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Buenos Aires: Interzona.
- (1999). *Salón de belleza*. México: Tusquets.
- Bourriad, N. (2015). *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cabezas, O. (2013). *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*. Buenos Aires, La Cebra.
-
- Chejfec, S. (2000). *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Derrida, J. (1991). *Acts of Literature*. Nueva York: Routledge, 1991.
- (2013). *Espectros de Marx. El estado del duelo, el trabajo de la deuda y la nueva internacional*. Madrid: Trota.
- (2004). *Glas*. París: Galilée.
- (1988). *Limited Inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- (1992). *Points de suspension*. París: Galilée.
- Didi- Huberman, G. (2008), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Eltit, D. (2002). *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Espósito, R. (2006) *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: F.C.E.
- (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: F.C.E.
- (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: F.C.E.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Manantial.
- Jarkowski, A. (2007) *El trabajo*. Buenos Aires, Tusquets, 2007.
- Nancy, J. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Noll, J. (2009), *A cielo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Quintana, I. (2015), "Cartonautas en el asfalto". En Adriana López Labordette (de.), *Pa(i)sajes urbanos de Latinoamérica*, colección *América entre comillas*. Barcelona, Editorial Linkgua, 165-180.
- Ríos, C. (2012), *Manigua*. Buenos Aires: Entropía.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique.

Referencias de las obras de Vik Muniz

"Imágenes de basura", 2008: untref.edu.ar/muntref/vik-muniz

"Tierra baldía", 2010: marthadicroce.blogspot.com/.../waste-land2010-tierra-baldia-vik-muniz.