

EL CUERPO SIN ÓRGANOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI: TEORÍA Y SÍMBOLO

THE BODY WITHOUT ORGANS IN THE 21ST CENTURY SPANISH POETRY:
THEORY AND SYMBOL

Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de León¹

Resumen: A través del concepto «cuerpo sin órganos», Antonin Artaud cuestiona el orden orgánico de la realidad, considerado por él pernicioso para el sujeto y para la propia existencia. Gilles Deleuze retoma la noción para desarrollar su teoría del acontecimiento y de la diferencia, y mediante ella genera una definición analítica del deseo. Este artículo analiza el diálogo entre dicho concepto y la poesía española del siglo XXI a través de tres poemarios: *Cuerpo sin mí*, de Eduardo Moga, *La piel o el cuerpo*, de Leticia Fernández-Fontecha y *Phantasmagoria*, de Sara Torres. Expresión de la potencia de afecto en la experiencia real, el cuerpo sin órganos aparece como eje constitutivo de estos textos en el más puro sentido deleuziano, permitiendo repensar los límites y alcances de la lírica española contemporánea.

Palabras clave: Cuerpo sin órganos; Gilles Deleuze; Estudios del cuerpo; Poesía.

Abstract: Through the concept «body without organs», Antonin Artaud questions the organic order of reality, considered by him pernicious for the subject and for existence itself. Gilles Deleuze takes up the notion to develop his theory of the event and of the difference, and through it he generates an analytical definition of desire. This paper analyses the dialogue between this concept and the 21st Spanish poetry through three poetry books: *Cuerpo sin mí* [*Body Without Me*], by Eduardo Moga, *La piel o el cuerpo* [*The Skin or the Body*], by Leticia Fernández-Fontecha, and *Phantasmagoria* [*Phantasmagoria*], by Sara Torres. Expression of the power of affect in real experience, the body without organs appears as the constitutive axis of these texts in the purest Deleuzian sense, allowing us to rethink the limits and scope of contemporary Spanish lyric.

Keywords: Body Without Organs; Gilles Deleuze; Body Studies; Poetry.

1 Esta investigación se ha desarrollado en el marco de las ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 (Modalidad Margarita Salas), convocadas por el Ministerio de Universidades dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia «Modernización y digitalización del sistema educativo» y su financiación procede del Instrumento Europeo de Recuperación Unión Europea – Next GenerationEU, mediante convocatoria de la Universidad de León. Referencia UP2021-025. Clave orgánica Ñ-134. Número de contrato 2021/00182.

«Le corps souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout».

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*

Introducción

En este artículo propongo una lectura práctica de la noción del cuerpo sin órganos deleuziano a través de textos poéticos españoles del siglo XXI, para lo que me centraré, especialmente, en la experiencia física del dolor, vinculada a los afectos, y en el vaciamiento corporal. Las múltiples relaciones que se establecen entre dicha experiencia, los signos lingüísticos y sus contenidos evocadores se amplían o reducen en torno al significado conceptual que aporta el sustento teórico del cuerpo sin órganos, lo que repercute en un enriquecimiento del campo poético contemporáneo. Por ello, analizo los poemarios como modos estéticos y constitutivos de un mismo constructo epistémico pero esencialmente proteico. Es decir, a través del cuerpo sin órganos es posible escudriñar diversos planos del discurso teórico: el concepto modula y renueva diferentes estéticas, recepciones y canales líricos del panorama español que se estructuran bajo un mismo paradigma teórico. En este sentido, esta investigación presenta un enfoque teórico que funciona como un intertexto interpretativo que demuestra resultar útil para analizar la presencia de esta dimensión de la corporalidad.

El concepto de cuerpo sin órganos, con un marcado carácter dinámico, es aplicable a estas fórmulas poéticas, en gran parte inéditas en la historia de la poesía española. Cabe matizar que si bien pueden establecerse ciertos antecedentes líricos, es cierto que los poemarios contemporáneos elegidos contrastan con textos surrealistas o potencialmente surrealistas, donde las relaciones causales producen una realidad distanciada de las leyes de la lógica o la causalidad, y cuyo resultado depende de ciertos modos irracionales de la expresión (Ilie, 1982: 27). Por lo tanto, en el siglo XXI aparecen nuevas expresiones literarias que renuevan las posibilidades retóricas y epistémicas de la propia lírica que toman, cuestionan y desafían el concepto teórico del cuerpo sin órganos y lo vinculan con la experiencia del dolor.

El cuerpo sin órganos (CsO): bases para un estudio poético

Dentro de la obra de Gilles Deleuze es posible encontrar un lugar privilegiado para la noción del instinto de muerte, con un interés que deriva hacia la huida del dolor, y que el filósofo termina por dotar de un nombre propio, en un concepto único, como es el de «cuerpo sin órganos». Este concepto, analizado con profundidad en *Lógica del sentido* (Deleuze, 2005a: 104-108; 194-208), y junto a Félix Guattari en *El Anti-Edipo* (2009: 17-29), y, de manera más extensa, en el capítulo seis de *Mil mesetas*, titulado «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?» (2002: 155-171), tiene un largo recorrido en la obra del pensador francés. Sin embargo, la noción posee un claro antecedente: la teoría sobre el sufrimiento de Antonin Artaud. En efecto, el sintagma «cuerpo sin órganos» aparece por primera vez en la penúltima estrofa de su poema «Conclusión», perteneciente a *Para terminar con el juicio de Dios* (1948): «Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin / órganos lo habrán liberado de todos

sus auto- / matismos y lo habrán devuelto a / su verdadera libertad» (Artaud, 1975: 31)². Deleuze toma esta caracterización desestabilizante del cuerpo para intentar explicar la organización del sujeto contemporáneo. A través de su radical alteridad, la reflexión sobre el cuerpo en Deleuze prescinde de las connotaciones físicas hegemónicas y se construye como un cuerpo sin dimensiones, confluyendo en la posibilidad de un cuerpo fragmentado, un cuerpo cuyos órganos se han desprendido. El cuerpo sin órganos es, por tanto, un límite poshumano³. Caracterizado por un conjunto de prácticas que impulsan su desprendimiento, el cuerpo sin órganos solo está poblado por intensidades, específicamente de carácter doloroso, álgico: el cuerpo «solo puede estar poblado por intensidades del dolor; ondas doloríficas» (Deleuze y Guattari, 2002: 157). Siguiendo esta premisa, Deleuze y Guattari no proponen una concepción biológica del cuerpo, sino que le otorgan una nueva dimensión: el cuerpo como portador de sentido y valor.

De este modo, a través del cuerpo sin órganos, Deleuze y Guattari instauran el derrumbamiento de las superficies, la destrucción de todas las barreras, y la instauración de un nuevo modelo anatómico en términos de flujo: «un puro fluido en estado libre y sin cortes, resbalando sobre un cuerpo lleno» (2009: 17). Este flujo, en estado libre, no es sino un continuo infinito e ilimitado que, en consecuencia, imposibilita los sistemas binarios más tradicionales. En su desarrollo de los conceptos de profundidad y superficie, Deleuze posteriormente afirma: «La oposición profundidad-superficie ya no me satisface. Lo que ahora me interesa son las relaciones entre un cuerpo lleno, un cuerpo sin órganos, y los flujos que circulan por él» (2005b: 332). Deleuze y Guattari formulan así una neocodificación corporal a través de «un cuerpo lleno». Ahora bien, ¿qué es ese cuerpo? ¿cuáles son los flujos que por él se deslizan? A este respecto, no deja de resultar especialmente interesante que, para definirlo, propongan un «paralelismo fenomenológico» (Deleuze y Guattari, 2009: 18) entre la producción deseante y la producción social, y más aún, si se considera que la denominación de «cuerpo sin órganos» es la confluencia del instinto de muerte. Si hasta entonces el cuerpo habitaba un lugar concreto y vivía el presente, sus límites quedan ahora desafiados.

Así, el cuerpo sin órganos, que surge de la resistencia al sufrimiento en Artaud, se reformula en Deleuze en dos vertientes: por un lado, la política —vinculada a la idea del esquizoanálisis de *El Anti-Edipo*— y, por otro, la estética —cercana a las posibilidades imaginativas y a la capacidad del acto creativo como fuerza de resistencia frente a la imposición del Estado—. Para Deleuze, la filosofía es la disciplina capaz de crear conceptos, por lo que el cuerpo sin órganos se ofrece como un concepto de resistencia que vincula política y estética, praxis y poiesis:

Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay eso que Artaud ha descubierto y nombrado: cuerpo sin órganos. «El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa

-
- 2 El verso que precede a esta estrofa permite entender en toda su dimensión el pensamiento artaudiano respecto al cuerpo: «no hay nada más inútil que un órgano» (Artaud, 1975: 31).
 - 3 Muy vinculados al límite poshumano están los planteamientos de Giorgio Agamben respecto a la «nuda vida» (2006), los estudios sobre medicalización de Roberto Esposito (2006: 73-154), el análisis de la contrasexualidad corporal de Paul B. Preciado (2016) y los estudios del sujeto des(en)carnado de Fernando Broncano (2013: 81-108), que han dado continuidad y densidad al concepto deleuziano. Todos estos textos problematizan las relaciones entre el sujeto, la corporalidad y el fin de la naturaleza como orden legitimadora. Como resulta evidente, sobre ellos orbita la biopolítica foucaultiana, que opera directamente sobre la dimensión corporal y lo somático. Se abre, en este sentido, una futura investigación sobre poesía española actual y poshumanismo.

órganos El cuerpo no es nunca un organismo Los organismos son los enemigos del cuerpo». El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. De modo que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibración. [...] El cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles (2009: 51-52).

En este sentido, y como recuerda José Luis Pardo en su análisis de la subjetividad deleuziana, es esencial diferenciar entre los medios —definidos por la repetición periódica de un determinado fenómeno, como es el dolor— y los ritmos, que se erigen como un espacio intensivo: una superficie sensible que es el cuerpo sin órganos (2014: 29). De este modo, se inscribe en el cuerpo sin órganos la experiencia del dolor, superada a sí misma y que permanece retenida en el pasado o bien se hace esperar en un futuro: el dolor funcionaría entonces como huella o como premonición.

Santiago Alba Rico, que en *Ser o no ser (un cuerpo)* recoloca la perspectiva crítica, distorsionada por la mirada desencarnada del cuerpo (2017: 214) para afirmar al cuerpo como medio de fuga (2017: 56), amplía los márgenes de esta propuesta:

Durante miles de años nuestros órganos vitales han estado localizados en nuestro cuerpo y todo ocurría, por tanto, en él o en sus alrededores, de manera que aceptábamos como natural la convicción de que «todo pasa allí donde yo estoy», lo que implicaba, a su vez, la articulación integral entre el tiempo, el espacio y el yo. [...] [E]l cuerpo —el propio cuerpo— medía las distancias, escandía la duración y jerarquizaba los acontecimientos. Todo me pasaba *a mí* en el lugar donde estaba mi cuerpo o en relación a él. La dislocación económica y tecnológica de los últimos siglos, en grandes saltos sucesivos, ha desplazado el cuerpo como eje de la experiencia, para bien y para mal, pero con la consecuencia singular de que ahora [...] me dejo llevar por la ilusión contraria: la de que allí donde yo estoy, allí donde está mi cuerpo, no ocurre nada (2017: 10-11; cursiva en el original).

Su teoría, formulada en términos de equivalencia entre «cuerpos» y «coágulos de tiempo» (Alba Rico, 2017: 13), permite vislumbrar cómo la temporalidad descansa sobre un depósito frágil, como es la corporalidad, vacía de todo órgano. Esto produce una «fuga del cuerpo» que, según Alba Rico, consiste en la huida de la mortalidad humana —es decir, del paso del tiempo— mediante el desarrollo de diferentes dispositivos que nos alejan del cuerpo físico, concebido como una fuente de fragilidad y dolor (2017: 57). De acuerdo con esta premisa, el cuerpo utiliza tres conductos o medios: «los primeros son medios intracorporales: se huye del cuerpo a través de él. Los segundos son medios intercorporales: se huye del cuerpo entre los cuerpos. Los terceros son extracorporales (o exosomáticos, como diría Georgescu-Roegen): se huye de los cuerpos prolongándolos en el interior» (2017: 57).

El cuerpo sin órganos se convierte, en consecuencia, en un territorio desde el que se opera y sobre el que se opera una salida al interior pero que siempre está generando lenguaje. «Llamo cuerpo», señala Alba Rico, «precisamente a esta ‘fuga imposible’ que opone e imbrica dos elementos extraños entre sí: la carne y la palabra» (2017: 79). La carne, por tanto, como materia variable, voluble, volátil y la palabra como gravitación experiencial del fenómeno poético.

Sin embargo, esta carne, este cuerpo, pertenece a un sistema dinámico. Como explica Elizabeth Grosz:

an organism is not so much a coherent being, nor even a genetic totality; but the ongoing interchange between sense organs, motor organs, the dynamic connections between them [...] and the milieu that supports them, an ongoing field (itself oriented by a plane or plan, a direction) that facilitates its continuing existence, while it is to some extent transformed by that existence (2017: 155).

Esta premisa facilita la comprensión del modelo deleuziano del cuerpo sin órganos en lo relativo a su generación de contenidos y en sus posibilidades adaptativas: su creación repercute en la «transindividualidad» (Grosz, 2017: 195) surgida del colapso de la identidad. Los poemarios que se analizan a continuación se inscriben en esta línea tensional a través de una denotada originalidad en sus planteamientos, pero también de la reflexión en torno al cuerpo en el propio territorio de lo poético. Se conduce la escritura hacia límites fuertemente influidos por tradiciones líricas extremas, en las que los instrumentos intensivos líricos, como el énfasis, la reiteración anafórica o las estructuras tonales marcan y delimitan la constitución del sentido del cuerpo, pero también de su vacío. Así, y de acuerdo con esta lógica de pensamiento y creación, la carga sensorial de las imágenes alcanza un cauce reflexivo sobre el valor de la pregunta lanzada por Deleuze y Guattari y la posibilidad de sus respuestas.

Los textos: hacia una expresión lírica del cuerpo sin órganos

Tres poemarios publicados en España en los primeros veinte años del siglo XXI, como son *Cuerpo sin mí*, de Eduardo Moga (2007), *La piel o el cuerpo*, de Leticia Fernández-Fontecha (2018) y *Phantasmagoria*, de Sara Torres (2019), recogen y responden la pregunta de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: ¿cómo hacerse un cuerpo sin órganos? He acotado esta selección de acuerdo con su propuesta lírica, que invita a la búsqueda de una perspectiva que examina la fugacidad del cuerpo. A pesar de que es esta es una cuestión extrapolable a otros poemarios de autores españoles publicados en el siglo XXI, como *Carne de píxel*, de Agustín Fernández Mallo (2008), o *Plasma Virago. Vida y obra de un poeta homocíborg anticapitalista*, de Shangay Lily (2015) entre otros, el criterio delimitador se ha regido por una tipología que prioriza la dimensión carnal. En este sentido, los tres poemarios elegidos resultan especialmente reveladores porque a través del reflejo de la crisis lingüística alcanzan un mayor grado de tematización corporal. Es decir, frente a otros poemarios cuyo planteamiento conceptual y contenido exceden el ámbito puramente corporal —relacionado por ejemplo con los nuevos materialismos, el capitalismo afectivo y las tecnologías biopolíticas—, estos tres textos ofrecen planteamientos que examinan la encarnación, la ausencia y la huella vinculadas al vaciamiento corporal.

Por lo tanto, la respuesta que ofrecen es la formulación de un cuerpo sin órganos del pensamiento, y este no es tanto un pensamiento nuevo como un pensamiento basado en su eterno retorno. Al igual que Deleuze, el primer paso en la deconstrucción de esa subjetividad es revelar la diferencia que crea el intervalo, la onda, que atraviesa el cuerpo sin órganos, un hueco que refleja la interioridad vacía: «cuerpos sin mí, mutilaciones / sin cuerpo. En su ondular / he visto quemaduras frías» (Moga, 2007: 9). Completada esta discriminación, es posible percibir que nadie ocupa el lugar del cuerpo sin órganos, pero esa ausencia —«Estoy aquí, mas soy ausencia» (Moga, 2007: 10)— es diferente a la repetición material de la experiencia; es un depósito receptivo:

y las palabras han venido
a la carne, y la carne
era remota y sin caminos;
pero, engastadas
en los convólvulos del cuerpo,
en sus desfiladeros mínimos,
han florecido
las sílabas (Moga, 2007: 10).

La aparición del dolor en el cuerpo, esa «inflexión dolorosa / de lo que está desnudo y resplandece» (Moga, 2007: 77), remueve los límites de la formación social, y se constituye como el cuerpo de la muerte externa. En una sucesión de imágenes concatenadas «por un ritmo doloroso» (Moga, 2007: 88), sobre el propio cuerpo sin órganos se deslizan los flujos en estado libre, fuera de todo límite interno. Esta desjerarquización se formula, entonces, como desplazamiento material. Así, el cuerpo sin órganos, lejos de ser un reflejo del cuerpo, es, en realidad, «el cuerpo sin imágenes» (Deleuze y Guattari, 2009: 17), pues aunque el instinto de muerte está presente, no se opone a la tradicional complementariedad entre eros y tánatos. De hecho, una de las claves de la poética de Moga es la convivencia de la carne corruptible con la carne inflamada por el deseo (Llera, 2015: 244). Por ello, el cuerpo de *Cuerpo sin mí* evoca una reordenación de raíz spinozista —«yo entiendo que el cuerpo muere cuando sus partes se disponen de suerte que adquieren entre ellas otra proporción de movimiento y reposo. Pues no me atrevo a negar que el cuerpo humano [...] puede, no obstante, cambiarse en otra naturaleza totalmente diversa de la suya (2005: 211)—. Coincide también José Antonio Llera al resaltar el topos surrealista del «cuerpo deshabitado» que «avanza por una *flânerie* de la descomposición o la desaparición» (2015: 243; cursiva en el original).

En efecto, y como lo entiende Pardo, el morir puede tornarse en algo diferente de volverse un cuerpo sin vida (2011: 277), una desterritorialización desde el dolor:

y sé
que sus amputaciones son
las mías: sus escaras
me deletrean.
Por ellas,
por su cuerpo incompleto, accedo a un cuerpo
ilimitado, a un yo sin partición (Moga, 2007: 72-73).

Moga, que en su diario poético *Bajo la piel, los días*, utiliza un sujeto con un «cuerpo saturado de hechos corporales» (2010: 14) que fantasea con una encarnación «sin órganos» (2010: 16), propone en *Cuerpo sin mí* una correlación de sensaciones corporales que, a pesar de su configuración en términos de imágenes visuales, táctiles o acústicas —«¿Qué precede a la piel ¿Qué enlaza al cuerpo / con lo contrario / del cuerpo?» (2007: 31)—, se apodera de un cuerpo indeterminado, un espacio corpóreo «que prefigura / [la] propia y silenciosa / disipación» (2007: 23). Este organismo propone nuevas funciones, fuera de toda presunción, y sus únicos límites fijos con los umbrales que apuntalan las propias intensidades que lo recorren. Sin órganos determinados, es un cuerpo de sensaciones:

El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible.
[...] El cuerpo lleno sin órganos pertenece a la antiproducción; no obstante, una característica de

la síntesis conectiva o productiva consiste también en acoplar la producción a la antiproducción, a un elemento de antiproducción» (Deleuze y Guattari, 2009: 17).

El cuerpo sin órganos, impregnado y ondulado por el dolor, no es la condición de posibilidad de la sensibilidad, sino la condición de realidad de la sensación, como aclara Pardo (2014: 269). Su configuración orgánica en torno al dolor persiste hasta que se disipa la diferencia inestable, por lo que la intensidad corporal del dolor es la revelación de un devenir:

te falta
la materia, y creer en la materia;
que no estás en tu cuerpo,
sino en un cuerpo
sin ti (Moga, 2007: 48).

El cuerpo, que desborda al organismo, está condicionado por las fuerzas que se apropian de él, pero que no lo desactivan. Conectadas en una superficie, estas fuerzas solo difieren en su intensidad, cuestión ya observada por Nietzsche al comentar a Spinoza y que, a su vez, Deleuze reelabora: «¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas [...]. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas», por lo que «todo cuerpo es viviente como producto ‘arbitrario’ de las fuerzas que lo componen» (2006: 60-61). El cuerpo de *Cuerpo sin mí*, «embebido en la construcción / de un paréntesis carnal» (Moga, 2007: 89), es un lenguaje, es el fundamento de la expresión y él mismo produce la creación de todos los sentidos posibles mediante el movimiento de sus flujos. Por lo tanto, el cuerpo no es solo análogo al texto poético, sino que también la expresión y lo expresado son, en último término, indistinguibles:

(La nada que contiene el cuerpo
traspasa
la piel: su forma es omisión de la forma,
geometría
de la desaparición) (Moga, 2007: 80).

Merleau-Ponty, quien entiende el sistema de configuración de los órganos como «adherencia carnal de lo sintiente a lo sentido y de lo sentido a lo sintiente» (2010: 129), formula un sentido fundamental de la existencia encarnada en el dolor. Se logra simbolizar, de manera sistemática, aquello que produce lo sentido y, en consecuencia, aquello que *es* sentido: el cuerpo. Se produce así un campo de significaciones vivas nacidas del núcleo organizador del mismo. No es tanto una síntesis de la conciencia, sino una síntesis transitoria, en movimiento, en fluidez, entre la intención de significar el mundo y la obtención de sentido gracias a él: «Los dedos son un gozne / entre la realidad / y la conciencia» (Moga, 2007: 32). La conciencia se complementa con la conciencia de carencias merleau-pontiana —vinculada a una apertura—, que opera en un circuito de actividad y pasividad similar a la producción/antiproducción del cuerpo sin órganos deleuziano:

[La] conscience [n'est pas] flux d'*Erlebnisse*, mais conscience de manques, de situations ouvertes; par suite dans le mouvement qui les sépare, il y a des amincissements, nous vivons dans l'intersubjectivité, même si, secondairement, cela est intériorisé comme souvenir. Charnière moi-autrui et non seulement perspectives incompatibles et qui s'annulent à distance, comme charnière moi-mon corps et non seulement aperception de moi, sujet lié à un point de vue (Merleau-Ponty, 2015: 175).

Dentro de la expresión del cuerpo sin órganos aparece el espacio háptico que, descifrado a través de la experiencia álgica, ofrece la dirección del movimiento corporal: «entre la piel y el mundo crece otra piel, / en la que impactan / objetos intangibles» (Moga, 2007: 19). Así, y en consonancia con la afirmación de Merleau-Ponty al asegurar que toda operación activa de significación deriva, en realidad, de la pregnancia y gravidez de la significación en los signos (1994: 436), permite entender cómo el significado lingüístico media entre el cuerpo sin órganos y la palabra. Tanto la intencionalidad operante como la experiencia corporal del ser son el origen de la significación. Experimentar el dolor a través del cuerpo sin órganos no significa visibilizar lo invisible, sino interrogar al cuerpo para descubrir la experiencia que lo atraviesa. Esta doble reversibilidad que se manifiesta sobre la superficie corporal genera un «cuerpo inconsútil», como se explicita en el poemario de Moga (2007: 30). La sublimación carnal se muestra como un horizonte que reconduce el lenguaje al sujeto hablante y también a la intersubjetividad comunicativa.

Este retorno a lo corporal, entrelazado con el sentido que expresa la experiencia del dolor, aparece en *Phantasmagoria*, donde se presenta un cuerpo volátil: «un ¿cuerpo? atraviesa un paisaje de dunas. no es capaz de percibirse a sí mismo como materia concreta pero accede de forma constante a las imágenes // ¿o las imágenes acceden a él?» (Torres, 2019: 11)⁴. Ese cuerpo virtual, vacío de órganos pero conformado por imágenes, atraviesa un paisaje de dunas —reflejo de la soledad— pero acompañado de su fantasmagoría⁵. Esto es, la huella representativa de las ilusiones ópticas, de memorias que exceden al cuerpo y de la compañía activa de la ausencia, pero entendida como presencia continua. La etimología del término «fantasma», como recuerda José A. Sánchez, se remonta a la época clásica:

El origen del término «fantasma» se encuentra en el pensamiento de Platón y no refiere a la idea de «espectro» (o persona aparecida), sino a la idea de «reflejo» de una persona o una cosa sobre una superficie cristalina. «Phantasma» adquirió un sentido más preciso en los textos de Aristóteles, que lo utilizó para referir a las imágenes mentales («phantasmata») y que definió

4 El paratexto inicial, una cita de Rosi Braidotti, apuntala la orientación que tomará el poemario: «Una entidad móvil, memoria encarnada que se repite y es capaz de perdurar a través de conjuntos de variaciones discontinuas, siendo aún fiel a sí misma. El cuerpo [...] es, en definitiva, memoria encarnada» (en Torres, 2019: 9). El penúltimo paratexto, una cita de Elizabeth Grosz extraída de una conferencia y que Torres interviene y versifica, proporciona las coordenadas espaciotemporales: «la vida contrae el pasado en el presente o, por decirlo de otro modo, / la vida recuerda / la primera forma de vida es la célula más simple / y lo que la célula porta dentro de sí es la memoria de acciones previas / esta memoria se contrae en el hábito / de modo que la vida trae el pasado a coexistir con el presente / mientras que el mundo material renace nuevamente cada minuto / el mundo material no tiene necesidad de pasado o de futuro / porque existe perfectamente bien sólo en el presente / lo que la vida trae a la materialidad del mundo / es pura duda / sorpresa, temporalidad, devenir» (en Torres, 2019: 96). El texto de Grosz, que propone la generación de una virtualidad ante la materialidad del caos, muestra cómo la historia de la evolución se traduce en el lenguaje de la diferencia, cuestión central en el poemario de Torres.

5 Esta idea remite inevitablemente a los conocidos versos de José Ángel Valente, «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre», de su poema «‘Serán ceniza...’» (2016: 69), con los que el autor abre su poemario *A modo de esperanza* (1955). Andrés Sánchez Robayna apunta: «La nada, el desierto y el silencio serán las principales ‘figuras’ de una constelación de elementos que determinan para Valente la creación poética y, en general, la creación artística» (2016: 44). Esta posibilidad codifica nuevas posibilidades de lectura del poemario de Torres; posibilidades de carácter metafísico y, en este sentido, hondamente ligadas a la preocupación por la dimensión corporal y la identidad como vacío.

como restos de impresiones efectivas que se conservan (y se transforman) en una pintura o en una tablilla de cera. Las «phantasmata» cumplían una función central tanto en la teoría de la memoria como en la teoría del pensamiento. Pero las «phantasmata» sólo se hacen presentes en la «phantasia», es decir, en la imaginación (2017: 211).

Esta noción proporciona alguna de las claves principales del poemario: la imaginación, el pensamiento y la memoria aparecen en *Phantasmagoria* como elementos entrelazados en un movimiento orbital en torno a ese concepto de «phantasma», que termina traducido como «representación mental» no tanto de la ausencia sino de la presencia. En palabras de Laura Casielles, el poemario es «una especie de fenomenología de los momentos» (2019: 182); en efecto, la virtualidad del cuerpo fantasmal, sin órganos, supone una excepción en un mundo constituido por imágenes físicas y por cuerpos que son radicalmente indisociables de su dimensión sensible, material. Por lo tanto, en el poemario, la expresión creadora es inseparable de lo expresado: «he hablado el lenguaje que nunca debí / he enfermado de las palabras elegidas» (Torres, 2019: 30). Este vacío corporal indeterminado encaja con la idea merleau-pontiana de que «toda expresión nunca es total», aunque, simultáneamente, el autor defiende que «toda expresión es perfecta en la medida en que es comprendida sin equívoco», al admitir como hecho fundamental de la expresión «una superación de lo significativo por lo significado» (1964: 107-108).

Así, la fenomenología de la imaginación demuestra cómo la conciencia hace aparecer aquello que permanece ausente a la percepción. El cuerpo de *Phantasmagoria* se somete a un proceso en el que el sujeto que lo «habita» logra una conciencia distanciada de sí mismo, y entiende la carencia de órganos, ser solo superficie, como la reproducción corpórea de un sujeto que actúa y percibe con todo su cuerpo. En el poemario, la imaginación se vincula a la no organicidad. Queda, por tanto, situada en ese desdoblamiento entre el sujeto que imagina y el sujeto imaginado, lo que repercute en la propia creación poética, al subrayar su papel activo, atravesado por las diferentes imágenes que se suceden en ese desierto, y en la importancia del propio cuerpo vivido en el mismo acto de imaginar: «no hay más contexto que el palacio del dolor el palacio de la memoria» (Torres, 2019: 45).

En su análisis del dolor y la imaginación, Pau Pedregosa —quien considera ambas nociones como vivencias límite de la conciencia— señala cuatro características simétricas e invertidas entre ambas: en primer lugar, el padecimiento del dolor es el proceso de desintegración del mundo y la imaginación niega el mundo de la percepción; en segundo lugar, el dolor consiste en una autoafección sin distancia y la imaginación se sitúa en una reproducción distanciada; en tercer lugar, el dolor destruye el fundamento original de la constitución de sentido que supone el cuerpo vivido y la imaginación reconstituye ese fundamento en un sentido de objeto; finalmente, el dolor produce un desdoblamiento del cuerpo y la imaginación consiste en un desdoblamiento del yo (2019: 203-205). Por ello, resulta incuestionable la conexión con la substanciación del dolor que defiende Elaine Scarry (1987: 142-146), mediante la cual se producen transferencias entre la experiencia y el cuerpo, que ocurre igualmente en el poemario de Sara Torres, sumergido en la dialéctica del vacío, del dolor y de la imaginación.

La extensión corporal del sujeto protagonista de *Phantasmagoria* se define del siguiente modo: «la superficie contiene hiatos / [...] / renuncié a la ligereza / me consagré al dolor» (Torres, 2019: 34), lo que produce una «asfixia en la cadena de significantes» (Torres, 2019: 35). Desde esta renovada topología de la conciencia se cuestiona su propia función esencial, tomando como coordenadas sus capacidades constituyentes y su imposibilitación desde el dolor. Los polos opuestos de la conciencia

—la del «dolor del cuerpo aislado» y la de la «mente en el recuerdo», como se describe en la contracubierta del poemario—, las diferentes vivencias del dolor y de la imaginación que recorren la superficie del cuerpo sin órganos permanecen en continua correlación de tal modo que, como vasos comunicativos, cada instancia proporciona a la otra aquello de lo que carece: así, el dolor dota a la imaginación la afectividad que esta necesita, mientras que la imaginación asigna el objeto intencional al dolor:

supo la diferencia
las diferencias eran claras
lúcidas voluptuosas
estaban en el texto escrito
y en el código de la carne

una tensión entre caminos dispares
se despliega un instante
luego ya no (Torres, 2019: 89).

El cuerpo sin órganos, «campo de inmanencia del deseo» (Deleuze y Guattari, 2002: 159), solo puede estar ocupado, poblado, por intensidades. Así, el cuerpo «hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso» (Deleuze y Guattari, 2002: 158), de manera que ya no existen ni el sujeto ni el objeto (Deleuze y Guattari, 2002: 161), en virtud de un sinfín de singularidades que revierte en un afuera absoluto. El deseo, concepto capital en el cuerpo sin órganos deleuziano, se conjuga con diferentes grados de esas intensidades que lo atraviesan dando lugar a nuevas entidades individuadas que se conforman a través de afectos: «no definiréis un cuerpo [...] por su forma, ni por sus órganos o funciones; tampoco lo definiréis como una substancia o un sujeto. [...] se definirá un animal o un hombre no por su forma ni tampoco como un sujeto; se lo definirá por los afectos de lo que es capaz» (Deleuze, 2001: 151). Así, al definir el cuerpo y el pensamiento en términos y poderes de afecto, se establece un paradigma con diferentes significados pero codificado desde la corporalidad: «amanezco tarde. un cuerpo que apenas conozco debe estar ya despierto. [...] ¿puedo volver a empezar? Pregunta // he disfrutado esa visión: quien no es yo sobre mí. La mirada impaciente y profunda // [...] quizás pueda rastrearne / dentro de algún tiempo» (Torres, 2019: 47-48).

La exploración del deseo en el poemario de Sara Torres nace de la ausencia del tú poético —«*(tú) es un lugar vacante en el discurso antiguo / la interlocutora el fantasma» (2019: 40)— y se identifica con «el dolor cardinal que separa la vida de sus formas» (2019: 40). El cuerpo sin órganos se interpone y bloquea el acceso a cualquier otro objeto de la experiencia proponiendo, en su lugar, un nuevo sistema corporal. Esta cuestión, ya presente en el conocido poema «No decía palabras», de Luis Cernuda —«No decía palabras, / Acercaba tan sólo un cuerpo interrogante, / Porque ignoraba que el deseo es una pregunta / Cuya respuesta no existe» (2019: 96)—, se modula en *Phantasmagoria* mediante la saturación de códigos que configuran ese deseo: «el deseo modula. y devuelve una imagen. y dice quedarse» (Torres, 2019: 85). Desde una clara posición del sujeto —«no se puede justo sujetar la conciencia» (Torres, 2019: 85)—, el cuerpo hace imposible no percibirse en el dolor (Casielles, 2019: 184) y su contraste se produce mediante la ausencia de la escritura. El cuerpo sin órganos de *Phantasmagoria*, en su inédita forma poética, desafía las leyes de la comunicación para salvar el deseo como medio comunicativo: «sí es extraño / parecido al dolor parecido a otra cosa // para la que no tengo palabra» (Torres, 2019: 71).

Esta aportación se enriquece aún más al proponer una neoconstrucción del cuerpo sin órganos que genera, por tanto, un sistema organizativo y discursivo propio. De acuerdo con Deleuze y Guattari:

el cuerpo sin órganos no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo: El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo. El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos, sino que, con sus «órganos verdaderos» que deben ser compuestos y situados, se opone al organismo, a la organización orgánica de los órganos (2002: 163).

Esta voluntad de renovación es la que sucede en *La piel o el cuerpo*, de Leticia Fernández-Fontecha, que desafía los límites hegemónicos, tanto corporales como poéticos⁶. Con una disposición no versificada, sino articulada en torno a doscientas treinta y seis proposiciones, similar al espacio textual del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, la construcción poética se elabora a través de un grupo de personajes anónimos —«El observador», «El hombre de la silla», «La mujer de la ventana», «La mujer de la herida», «La voz», «El cuerpo», «Los cuerpos» entre otros—, que proporcionan un orden consecutivo, a modo de texto dramático, dentro de un desarrollo ensayístico-narrativo⁷. *La piel o el cuerpo*, desde el ámbito de la abstracción textual, es un tratado sobre el dolor físico mediante el silencio de los personajes, pero construido a través de sus conceptos, sus movimientos, y de la razón filosófica de sus actos.

El espacio en el que se encuentran los personajes es un cuarto que «limita la capacidad sensorial, / relega el espectáculo de la crueldad / en la esfera de lo íntimo / recreando un mundo clausurado» (Fernández-Fontecha, 2018: 16), un cuarto que «contiene tres preguntas sobre el cuerpo: / identidad, materia y deseo» (Fernández-Fontecha, 2018: 27). Sin embargo, una voz innominada advierte:

En el cuarto se dan dos tipos de recuerdos.

Los recuerdos corporales:
respuestas crudas, desconectadas y viscerales a las heridas.

La memoria narrada: que debe ajustarse
a las concepciones de la historia
como algo racional, coherente y estructurado (Fernández-Fontecha, 2018: 42).

Así, el entronque con el cuerpo sin órganos se produce en la proposición ochenta y dos, que atraviesa y deshace todos los estratos que le preceden y le suceden:

Una sombra desciende sobre la mujer de la ventana.
Se mira en ella y dice.

6 El poemario obtuvo el xxxii Premio Unicaja de Poesía, fallado el 14 de diciembre de 2017 por un jurado compuesto por Juan Ceyles Domínguez, María Alcantarilla, José Mateos, Ana Rossetti y Manuel Borrás.

7 En ocasiones, las proposiciones se reconstruyen con aforismos extraídos de la obra de Foucault, Merleau-Ponty, Wittgenstein, Woolf, Derrida, Deleuze o Yeats, como explicita la propia autora (Fernández-Fontecha, 2018: 63-65).

[Cuerpo, deseo, lenguaje;
me son dados,
le son dados a mi cuerpo,
se dan.
Se da en mi cuerpo, y para mi cuerpo, un cuerpo irreductible.
Se da el deseo que liga y separa, hueco del deseo.
Se da un lenguaje, el tiempo del lenguaje.

Estas categorías imaginadas me son dadas.
(por mi cuerpo, por mi deseo, por mi discurso).]
(Fernández-Fontecha, 2018: 29).

De esta manera entran en consideración los tres grandes estratos que se relacionan con el sujeto de acuerdo con Deleuze y Guattari: «el organismo, la significancia y la subjetivación» (2002: 164). A este conjunto de estratos, el cuerpo sin órganos que recorre *La piel o el cuerpo* opone la desarticulación y la experimentación, a nivel material y simbólico, y lleva a cabo el nomadismo como movimiento principal. Se deshace así el organismo. Los diferentes precipitados que se condensan en el cuerpo lo abren a conexiones relativas a la agencia, al circuito, a niveles y umbrales que arrancan la conciencia del sujeto y la convierten en un medio de exploración: «en el espacio del vacío se hace posible un nuevo pensamiento» (Fernández-Fontecha, 2018: 21).

Este cuerpo sin órganos pronto entra en contacto con el dolor, «un dolor que transforma el pensamiento. / Es un dolor» (Fernández-Fontecha, 2018: 47). El característico contenimiento verbal de la escritura del cuerpo sin órganos, junto con sus figuras, sus tropos y su repertorio de imaginaria genera conocimiento en su asociación léxica. Si bien en ocasiones la escritura de Fernández-Fontecha se aproxima a la escritura científica, con rasgos descriptivos y analíticos, es debido a la voluntad de explorar la materialidad del lenguaje. La práctica poética, entendida como un espacio abierto —no como una realidad o forma previas—, logra de este modo concentrar su energía verbal para agudizarla. La reiteración anafórica es, por tanto, uno de los principales medios para construir el argumento:

Dolor
Degradación del yo.
Dolor
Deseo de denigrar al objeto de afecto perdido.
Dolor
Desazón profundamente dolida.
Dolor
Desinterés por el mundo exterior.
Dolor
Inhibición de toda productividad.
Dolor
Disminución en el sentimiento de sí.
Dolor. Dolor. Dolor (Fernández-Fontecha, 2018: 25; cursiva en el original).

El dolor queda así dotado de ritmo y estructura: ha adquirido una tensión interna del lenguaje. Esta condición dinámica dota al poema de un movimiento constante en torno al núcleo álgico. Así, el dolor que asola a «la mujer de la herida» «se ofrece más a la reflexión que al sentimiento. / Su

magnitud sobrecoge la imaginación, / pero permanece externo a la representación sensorial» (Fernández-Fontecha, 2018: 25), tal como comenta la voz poética, y es esa configuración la que le permite oscilar entre las superficies que lo estratifican y el fin que lo libera. El dolor, instalado en un estrato corporal determinado —«el paisaje del dolor reclama un espectador» (Fernández-Fontecha, 2018: 37)—, experimenta las diferentes posibilidades que este le ofrece y, en su relación con el cuerpo, consigue liberar las múltiples líneas de fuga establecidas entre organismo, significancia y subjetividad:

El lenguaje del dolor intenta reintegrar el dolor al cuerpo.
En esa búsqueda y en esa confrontación
el lenguaje del dolor se dirige
hacia la representación del cuerpo.
Intenta reinsertar los atributos sensibles del dolor
en el cuerpo (también del lenguaje) (Fernández-Fontecha, 2018: 38).

Convertido en «recipiente / de todos los espectros» (Fernández-Fontecha, 2018: 36), el cuerpo adquiere ahora su significancia y su subjetivación: «Los lenguajes imposibles recuperan ese cuerpo no reconocido, no visible, del dolor» (Fernández-Fontecha, 2018: 37). Se comprende así cómo «el cuerpo sin órganos no es ‘anterior’ al organismo», sino que es «adyacente a él» (Deleuze y Guattari, 2002: 168) y cómo este significa la determinación de intensidad y sus diferencias: no hay fragmentación o desmembramiento corporal, sino una redistribución de razones intensivas de órganos. Por lo tanto, el cuerpo de *La piel o el cuerpo*, un cuerpo que «dice algo que no dicen los signos» (Fernández-Fontecha, 2018: 13), un cuerpo que «encarna una verdad» (Fernández-Fontecha, 2018: 19), no es el organismo, aunque este se constituya desde ese mismo origen. La unidad corporal no está perdida, por lo que no debe ser restituida, sino que, en el seno de una colectividad, de una multiplicidad, se trasciende la organización física y se establecen unas relaciones no genéricas, específicas ni personales, sino regidas por diferentes combinaciones transitorias y contingentes.

Conclusiones

En este estudio se ha trabajado la noción de cuerpo sin órganos deleuziana con el fin de ofrecer un primer acercamiento a un selecto grupo de poemarios publicados en España a lo largo de los primeros años del siglo XXI: tres textos vinculables a este concepto o cuya interpretación se presta a dicho *modus legendi*. Esta aproximación permite concluir que el cuerpo sin órganos, que extrae nuevas relaciones entre diferentes elementos materiales, desestabilizando nociones tradicionales y desbloqueando nuevos umbrales corporales, se compone a partir de elementos intensivos, grados de potencia y umbrales de afectividad que dan lugar a una nueva entidad individuada que ni es exactamente un sujeto ni tampoco una sustancia. Esta atomización de la carnalidad reabre el descubrimiento de la intimidad, que se moderniza en este siglo mediante diferentes recursos retóricos no necesariamente vueltos contra la tradición, pero que sí cuestionan y amplían la pluralidad de discursos. Ofrecen, por tanto, una actitud abierta que desafía la imposibilidad corporal.

Cuerpo sin mí, *La piel o el cuerpo* y *Phantasmagoria* toman la corporalidad como una entidad cargada de connotaciones que genera, organiza y transmite una continuidad de mensajes que comprenden la dimensión pragmática, estética y simbólica del sujeto contemporáneo. Su complejidad sígnica orbita constantemente en torno a la ausencia. Como recuerda Deleuze, «[l]a muerte no aparece en el modelo objetivo de una materia indiferente inanimada, hacia la cual lo viviente ‘retornaría’; está

presente en lo viviente, como experiencia subjetiva y diferenciada provista de un prototipo» (Deleuze, 2002: 176-177). El cuerpo sin órganos es, precisamente, esa experiencia y esa diferencia. La vinculación de este «nuevo cuerpo» a dimensiones humanas como el afecto, el deseo o la pérdida repercute en el descubrimiento y revisión de nuevas temáticas y modos estilísticos poéticos que permiten trazar una serie de rasgos configurativos entre la teoría deleuziana y su aplicación y recursividad simbólica.

Esta desterritorialización del espacio corporal, en la que surgen contrapuntos, combinaciones transitorias y relaciones contingentes, completa ese «círculo descentrado» (Pardo, 2014: 161) de la individualización y la divergencia de la expresión. De este modo ha sido posible comprobar cómo en los primeros años del siglo XXI, el cuerpo sin órganos ofrece un renovado espectro de posibilidades líricas. Límite de todo régimen de signos, de todo código poético, el cuerpo sin órganos se erige como un recurso enunciativo que genera nuevos modos expresivos, nuevas facultades imaginativas, y, en definitiva, nuevos y eternos retornos de la diferencia.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-Textos.
- ALBA RICO, Santiago (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral.
- ARTAUD, Antonin (1975). «Para terminar con el juicio de dios», en *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*, Buenos Aires: Ediciones Caldeón, pp. 9-31.
- BRONCANO, Fernando (2013). *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Barcelona: Herder.
- CASIELLES, Laura (2019). «Una pregunta cuya respuesta no existe», *Nayagua. Revista de poesía*, 30, pp. 182-186.
- CERNUDA, Luis (2019). «Los placeres prohibidos», *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 89-114.
- DELEUZE, Gilles (2001). *Spinoza: filosofía práctica*. Trad. Antonio Escotado. Barcelona: Tusquets.
- (2002). *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Avellaneda: Amorrortu.
- (2005a). *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Anagrama.
- (2005b). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Trad. José Luis Pardo. Ed. David Lapoujade. Valencia: Pre-Textos.
- (2006). *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos.
- (2009). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- ESPOSITO, Roberto (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Trad. Cario R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu.
- FERNÁNDEZ-FONTECHA, Leticia (2018). *La piel o el cuerpo*. Valencia: Pre-Textos.

- GROSZ, Elizabeth (2017). *The Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Bodies*. Nueva York: Routledge.
- ILIE, Paul (1982). *Los surrealistas españoles*. Trad. Juan Carlos Curutchet. Madrid: Taurus.
- LLERA, José Antonio (2015). «Reseña. *El corazón, la nada. Antología poética*, de Eduardo Moga», *Nayagua. Revista de poesía*, 21, pp. 241-244.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Signos*. Trad. Caridad Martínez y Gabriel Oliver. Barcelona: Seix Barral.
- (1994). *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península.
- (2010). *Lo visible y lo invisible*. Trad. Estela Consigli y Bernard-Capdevielle. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2015). *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. En Dominique DARMAILLACQ, Claude LEFORT y Stéfanie MÉSANÉ (eds.), París: Éditions Belin.
- MOGA, Eduardo (2007). *Cuerpo sin mí*. Madrid: Bartleby Editores.
- (2010). *Bajo la piel, los días*. Madrid: Calambur.
- PARDO, José Luis (2011). *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- (2014). *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- PEDREGOSA, Pau (2019). «El dolor y la imaginación, dos vivencias en los límites de la conciencia», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 60, 189-207.
- PRECIADO, Paul B. (2016). *Manifiesto contrasexual*. Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ, José A. (2017). *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Segovia: La uña rota.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2016). «Introducción», en VALENTE, José Ángel. *Poesía completa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-55.
- SCARRY, Elaine (1987). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- SPINOZA, Baruj (2005). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- TORRES, Sara (2019). *Phantasmagoria*. Madrid: La Bella Varsovia.
- VALENTE, José Ángel (2016). *Poesía completa*. Ed. Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA. Barcelona: Galaxia Gutenberg.