

**Cuerpo, técnica y biopolítica en *Los guantes mágicos*
(2003) de Martín Rejtman**

*Body, technology and biopolitics in Martín Rejtman's
Los guantes mágicos (2003)*

Atilio Raúl Rubino

DOI 10.15517/es.v81i2.49477



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Cuerpo, técnica y biopolítica en *Los guantes mágicos* (2003) de Martín Rejtman

*Body, technology and biopolitics in Martín Rejtman's
Los guantes mágicos (2003)*

Atilio Raúl Rubino¹
Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Argentina

Recibido: 05 de mayo de 2021 **Aprobado:** 10 de setiembre de 2021

Resumen

Este artículo aborda el análisis de la película de Martín Rejtman *Los guantes mágicos* (2003), a partir del cruce entre cuerpo, técnica, biopolítica y régimen farmacopornográfico. Para eso, realiza primero un recorrido por estos conceptos y su abordaje en la filosofía y se detiene, luego, en el modo en el que se representan la corporalidad y la enfermedad en la película mencionada. En *Los guantes mágicos* (2003), la enfermedad y los cuerpos resultan principalmente discursivos. Las subjetividades enfermas se dicen y al decirse se producen, se hacen cuerpo. La tecnología, los avances farmacológicos y la lógica del mercado se convierten, de este modo, en incorporaciones somáticas.

Palabras clave: cine; enfermedad; política; filosofía; información; comunicación

Abstract

This article analyzes Martín Rejtman's film *Los guantes mágicos* (2003) from the point of view of the intersection between body, technology, biopolitics and a pharmacopornographic regime. To this end, it first reviews these concepts and their approach in philosophy and then examines the way in which corporeality and illness are represented in the aforementioned

¹ Ayudante Diplomado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras. ORCID: 0000-0002-4576-5483. Correo electrónico: atiliorubino@yahoo.com.arm

film. In *Los guantes mágicos* (2003), illness and bodies are mainly discursive. Sick subjectivities are first said and by being said they become materialized, they become a body. Technology, pharmacological advances, and the logic of the market become, in this way, somatic incorporations.

Keywords: film media; sickness; politics; philosophy; information; communication

El contexto

Este artículo aborda el análisis de la película de Martín Rejtman *Los guantes mágicos* (2003), a partir del cruce entre cuerpo, técnica, biopolítica y régimen farmacopornográfico, para pensar la dimensión discursiva de la enfermedad no en términos constructivista sino como distancia irónica y no realista del cine de Rejtman. Los relatos tanto cinematográficos como literarios de Rejtman no tienen, por lo general, una progresión narrativa clara, causal o tradicional. Como afirma Rocío Gordon (2017), “las tramas de Rejtman se construyen desde el desvío y la disolución de todo aquello que podría ser un núcleo argumental” (p. 133). Y luego explica: “toda posibilidad de conflicto central se diluye: ninguno de todos esos elementos se desarrolla en profundidad, todo queda en el mismo nivel de superficialidad. Una cosa lleva a la otra y eso es todo” (p. 135).

En ese contexto, los personajes y su accionar aparecen como inmotivados o, incluso, casi como carentes de interioridad psicológica que los explique, como si se movieran únicamente por inercia². Según Beatriz Sarlo (2003), esto sucede porque el cine y la literatura de Rejtman dan cuenta de una época de vaciamiento ideológico y político, de “un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes” (p. 142). Sarlo (2003) afirma que esos tipos de trabajos, solo cuantitativos, “no hacen a la identidad del sujeto, no le proveen un suelo que lo constituya” (p. 134).

Es importante tener en cuenta que las películas de Rejtman inauguran en el Nuevo Cine Argentino una estética a la que se le suele considerar como la de “los no realistas” (Campero, 2014, p. 67), en oposición a la otra línea caracterizada por las realizaciones realistas de Bruno Stagnaro, Pablo Trapero o Adrián Caetano, entre otros. En este sentido, se caracteriza por la utilización de planos generales y estáticos, la ausencia de primeros planos humanos, las puestas en escena teatrales, así como por “la superficialidad y el minimalismo” (Gordon, 2017, p. 153). A su vez, y por contraste, los diálogos son muchas veces llevados al absurdo. Como afirma Gordon (2017), “son como automatizados: todos hablan casi sin pausas, con el mismo tono, todo lo que se dice parecería que fuera lo mismo. Esta monotonía del lenguaje es lo que produce un efecto de desgano o dejadez” (p. 152).

² Para un desarrollo del concepto de inercia como explicativo de la estética de Rejtman, consultar Rocío Gordon (2017).

Particularmente, en *Los guantes mágicos* (2003), su tercer largometraje, se sobredimensiona, entonces, el aspecto verbal a partir de los diálogos. Además de la sobreimpresión de los diálogos y del tono monótono y desafectado de las actuaciones, se genera una distancia irónica entre lenguaje verbal e imagen. Los cuerpos en la película de Rejtman son cargados de sentido mediante el discurso verbal. Las enfermedades, sus síntomas, sus diagnósticos, los medicamentos para curarlos, los nuevos trastornos que traen sus remedios, entre otros, se dicen, se enuncian, se pronuncian, pero sin un correlato con la imagen que se mantiene siempre aséptica, como si en realidad no pasara nada por fuera del discurso. Esta distancia usada como recurso irónico y humorístico es la que permite también representar los discursos que circulan en torno al cuerpo, las sustancias, las enfermedades y los medicamentos.

Así como para Sarlo (2003) Rejtman plantea un mundo vacío de sentidos, solo dominado por el capitalismo y por un tipo de trabajo que no genera identidad, Gordon (2017) considera el consumo de drogas en Rejtman como el “epítome del capitalismo” (p. 145). En un mundo dominado por la alienación, sostiene, “las drogas no hacen más que incrementarlas tanto por los efectos que producen como por su condición intrínseca de deseo de consumo” (Gordon, 2017, p. 145).

Por el contrario, Elsa Drucaroff (2011) encuentra algunos gestos de rebeldía e inconformismo en la banalidad y el capricho de los personajes, en el sinsentido aparente de su accionar –como algunos consumos de sustancias–, a contrapelo en muchas ocasiones de la sobrecodificación del capitalismo sobre las vidas de los individuos. Estas dos dimensiones –que no necesariamente se anulan entre sí– son las que encontramos también en *Los guantes mágicos*. Por un lado, la dimensión discursiva dando sentido y sobrecodificando (en muchas ocasiones en torno a enfermedades) los cuerpos de los personajes. Por otro, algunos gestos resistentes o rebeldes, decididamente improductivos (en términos del capitalismo) como el baile.

Para analizar estas cuestiones realizaré, en primer lugar, un recorrido por el concepto de biopolítica tomando como marco de referencia a Foucault y a Agamben, en relación con las implicancias de la técnica en las configuraciones del cuerpo (Le Breton, 2002; Sloterdijk, 2003). Luego, haré un breve repaso de la sociedad de soberanía, la sociedad disciplinaria (Foucault, 1992), la sociedad de control (Deleuze, 1992) y el régimen farmacopornográfico

(Preciado, 2014). Finalmente, analizaré la película mencionada centrándome en la concepción del cuerpo y en cómo los cuerpos y subjetividades se encuentran atravesados por lo tecnológico y científico.

Biopolítica y corporalidad

La perspectiva biopolítica permite pensar lo humano de una forma que se aparte de la concepción ontológica. Considera que en la modernidad la vida –natural, biológica, de la especie, del individuo– comienza a ser objeto de los mecanismos y cálculos de la política, se transforma así en bio-política. Es ya famosa la frase con la que Foucault (2014 [1976]) explica su concepto de biopolítica, que caracterizaría el paso a la modernidad: “el viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de dejar morir” (p. 130). Se trata de un poder que se ejerce sobre la vida, sobre la especie, la población y los individuos, que comenzó a desarrollarse en el siglo XVII como anatomopolítica (centrado en el cuerpo como máquina, en el individuo) y en el siglo XVIII como biopolítica (centrado en el cuerpo-especie, en la población). Foucault destaca que el biopoder se desarrolla junto al capitalismo, el cual “no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (Foucault, 2014, p. 133).

Para Giorgio Agamben (1998), sin embargo, el biopoder no es exclusivo de la modernidad, sino que puede pensarse incluso desde épocas antiguas. Agamben toma la distinción griega entre *bios* y *zoé*, entre la mera vida (o vida desnuda, como la llama) y la vida humana. En este sentido, en la biopolítica la *zoé*, la vida natural, descualificada, la vida biológica, ingresa en el ámbito de lo político, de las decisiones que hacen a la polis, a la vida pública. La política moderna, de este modo, no se caracteriza por el ingreso de la *zoé* en la polis ni por el hecho de que la vida sea objeto de cálculo y tecnologías por el poder estatal, sino que lo decisivo es que “exclusión e inclusión, externo e interno, *bios* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación” (Agamben, 1998, p. 19). Lo que caracteriza a la modernidad es esa “exclusión inclusiva” de la *zoé* en *la polis* (Agamben, 1998, p. 16), ya que lo que queda afuera es lo que al mismo tiempo permite definir el adentro: se trata, entonces, de un exterior interno o de un interior externo, esa vida desnuda (*zoé*) que no es del todo *bios*.

Sobre ese residuo ni humano ni animal es posible intervenir, se puede matar o dejar morir. Son vidas menos que humanas, sacrificables. En efecto, la biopolítica se encarga de

delimitar, de separar lo humano de lo no humano, de lo animal o lo monstruoso, a su vez y por eso, de dar inteligibilidad a lo humano. La biopolítica administra los cuerpos y gestiona lo humano de acuerdo con oposiciones humano/no humano (o *bios/zoé*) (Giorgi, 2014). Sobre los cuerpos, entonces, se imprimen una serie de normalizaciones y formas de vida normativas. Según esta perspectiva, en lo humano entran en juego una serie de relaciones de poder sobre la vida, de distinciones y líneas divisorias que son históricas y construidas:

El hombre o la humanidad son imágenes que sobrevuelan la vida y arrojan afuera del campo de lo humano lo que no repite ni se ajusta a una norma homogénea de representación, codificando el campo de las diferencias inhumanas, organizando el caos a partir de un poder diferenciador que cualifica la vida, decidiendo qué vidas merecen ser vividas o qué muertes no valen la pena (Giorgi & Rodríguez, 2009, pp. 21-22).

Si el cuerpo es, entonces, producto de las modernas biopolíticas que lo docilizan, administran la vida y normalizan las subjetividades determinando, a su vez, lo humano y es-cindiendo lo no humano, entonces este surge como consecuencia de una serie de técnicas. En este sentido, Peter Sloterdijk sostiene que humanidad y tecnología son indisociables: “si hay hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano; entonces ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos” (Sloterdijk, 2003, pp. 17-18).

A su vez, David Le Breton (2002) explica que la concepción moderna del cuerpo sigue el modelo anatomofisiológico surgido de los saberes biomédicos. El ser humano, en consecuencia, ya no ‘es’ un cuerpo, sino que ‘posee’ un cuerpo. La medicina tradicional, el saber biomédico, se impuso mediante luchas de poder ante otros saberes populares sobre el cuerpo, hegemonizó el campo de la sanación del cuerpo. Muchos de esos otros saberes que hoy surgen muchas veces como medicinas alternativas tenían, según Le Breton (2002), una concepción del mismo más holística. En este sentido, la medicina no se ocupa de curar al ser humano sino a su cuerpo y este, a su vez, comienza a ser una posesión.

Régimen farmacopornográfico

Si el concepto de sociedad disciplinaria de Foucault (1992) se aplicaba al siglo XIX, algunos autores coinciden en que debería ser reformulado para pensar mejor la situación a fines del siglo XX. Así, en el Post-scriptum sobre las sociedades de control, Deleuze (1992) sostiene que la lógica ya no es la del encierro y vigilancia de la fábrica, sino la del

control continuo que implica la competencia y el mérito de la empresa. Ya no se tiene a los individuos encerrados, vigilados, sino que lo que se obstaculiza es la entrada, el acceso: para poder pertenecer hay una serie de barreras, sobretodo económicas, que deben ser flanqueadas con la lógica de la empresa. A su vez, ya no se producen bienes sino que se venden servicios y el aprovechamiento del tiempo propio de la producción es reemplazado por la venta y el *marketing*. El individuo tiene que cumplir metas, autosuperarse, crecer, ascender, aumentar sus ganancias.

Paul B. Preciado (2014) retoma esta teorización de Deleuze (1992), pero prefiere denominar farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, ya que en él ya no se controla a los sujetos mediante la disciplina externa sino que las tecnologías de subjetivación son internas, micro y protésicas, es decir, se convierten en cuerpo:

Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un aparato ortoarquitectónico extremo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo (Preciado, 2014, p. 72).

El control de la subjetividad se lleva adelante por un mecanismo microprotésico que es a la vez material (fármaco) y simbólico-mediático (porno). Según Preciado (2014), Foucault no atiende a los cambios en las tecnologías de subjetivación después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se vuelven más micro:

El contexto somatopolítico (de producción tecnopolítica del cuerpo) posterior a la Segunda Guerra Mundial parece estar dominado por un conjunto de nuevas tecnologías del cuerpo (biotecnologías, cirugía, endocrinología, etc.) y de la representación (fotografía, cine, televisión, cibernética, etc.) que infiltran y penetran la vida cotidiana como nunca habían hecho (Preciado, 2014, pp. 70-72).

A su vez, Sloterdijk (2000) también llama la atención sobre los cambios que se producen a mediados del siglo XX, ya que el humanismo, entendido como una comunidad letrada unida por lazos de amor y de amistad en torno a un canon de lecturas, resulta obsoleto ante el auge de los medios masivos de comunicación. Según el filósofo alemán, con la radio –después de la Primera Guerra Mundial– y con la televisión –después de la Segunda Guerra Mundial–, se constituye la comunicación de masas como nuevo paradigma posthumanista. A partir del fracaso del humanismo –cuyo máximo exponente fue el nazismo–, ya no es posible distinguir entre criadores y criados. Sloterdijk (2000),

entonces, se pregunta: ¿qué domestica al hombre posthumanista? Si, como sostiene también Sibilia (2005), el descubrimiento del genoma humano implica una concepción del cuerpo como información, códigos, datos, como “una suerte de programa de computación que debe ser descifrado” (Sibilia, 2005, p. 87). Entonces se trata de la modificación de los códigos antropotécnicos para la planificación de lo humano, para la cría de la especie humana.

Para Preciado (2014), en tanto el régimen actual es fármaco-pornográfico, se trata en ambos casos de transmisión de información: tanto en el porno, en donde se enseña la sexualidad y los cuerpos, como en la industria farmacológica que ha convertido las subjetividades en sustancias, en fármacos, en información biotecnológica. El capitalismo actual toma el modelo del porno y del fármaco que Preciado (2014) explica como una lógica de excitación/frustración. Se venden fantasmas, se crean necesidades cuya satisfacción es momentánea o trae nuevas necesidades. Preciado (2014) ve al porno y la industria farmacológica como modelos utópicos de toda empresa: la lógica excitación/frustración del porno y la lógica de la medicina ya no para curar enfermedades sino para concebirlas, crearlas o, en realidad, construir lo humano, delimitar lo normal.

Deleuze (1992) ya destacaba esa lógica de mercado del sistema farmacológico y médico cuando hablaba de las sociedades de control, puesto que sostenía que el hospital ya no funciona como lugar de encierro, sino que la universalización de la medicina pensada para prevenir potencialidades más que para curar enfermedades se vuelve un mecanismo de control. El fármaco en casa, los médicos de la televisión y la información farmacológica y médica en Internet, todo eso hace al control continuo de la industria farmacológica. Pero también se puede observar en los cuerpos, como estudia Preciado (2014), en sustancias bioquímicas, en información hormonal distribuida en los cuerpos. El control se vuelve así no solo microprotésico sino también auto-observado.

La acción sobre el cuerpo ya no se da, entonces, mediante la prisión, la escuela y la fábrica. Si el modelo ahora es la empresa, como afirma Deleuze (1992), Preciado (2014) va más lejos: se trata de acciones microprotésicas. El modelo de la empresa ya no es la producción sino la venta, pero se trata también de venta, producción y circulación de información mediática, que se hace carne, de información genética, biotecnológica, hormonal. Estas dimensiones del cuerpo en la era fármaco-pornográfica son las que se pueden analizar en la película *Los guantes mágicos* (2003) de Martín Retjman.

Los guantes mágicos (2003)

El poder en la sociedad actual, entonces, se vuelve cada vez más micro y más generalizado, está autoregulado por los individuos. Es un poder que parte más de la imagen, de lo visual, que de un humanismo letrado, el cual se ramifica y se vuelve cuerpo en sustancias farmacológicas, en códigos genéticos. Así, me interesa, justamente, analizar la concepción de los cuerpos y la corporalidad en una película del nuevo cine argentino como *Los guantes mágicos* (2003) dirigida por Martín Rejtman, para pensar la relación de los cuerpos posmodernos con el porno y la medicina y sus procesos de subjetivación.

Los personajes de Rejtman, por lo general, no persiguen una finalidad ni son motivados por razonamientos o decisiones de importancia, sino que actúan de manera caprichosa, infundada. Se caracterizan por la apatía, pues parece que todo les da lo mismo. Así, sus acciones no tienen una encadenación causal, aunque sí se asocian como por un encadenamiento simbólico. En ese contexto de personajes que no tienen un fin (Bernini, 2008), las subjetividades aparecen fracturadas, descolocadas, descentradas. Los personajes son tratados narrativamente como objetos (muchas veces, objetos de mercado) y, en cambio, los objetos adquieren una importancia desmedida, una densidad simbólica que reemplaza las identidades de las personas.

El ejemplo más claro es el de la película *Silvia Prieto* (1999), cuyos personajes parecieran no tener rasgos centrales o personales que los distingan, sino que, por el contrario, se caracterizan por su movilidad. Esto se puede ver en el intercambio de las parejas de la película Silvia-Marcelo y Brite-Gabriel y en la tercera pareja, Garbuglia-Marta, que se conocen por un programa de televisión. Asimismo, hay una serie de objetos y elementos que pasan de mano en mano y van obteniendo una densidad mayor que los propios personajes, como el saco Armani, la lámpara de botella, el jabón Brite, la muñequita Silvia Prieto, el canario, el tapado y el contestador automático, entre otros.

Muchos de estos elementos, a su vez, dan nombre a los personajes y con ello le dan carnadura, densidad interior. Los protagonistas se definen más por estos objetos que son variables, intercambiables, que por una suerte de interioridad inmóvil o esencial, inexistente en estos personajes de Rejtman. El caso de *Silvia Prieto* (1999) es muy llamativo porque el único primer plano de la película no es humano, sino de un objeto: la muñequita, cuyo nombre

es también Silvia Prieto, por su parecido con la protagonista. Este tipo de recursos en el tratamiento de la imagen y la puesta en escena ponen de relieve el nivel de superficialidad y equivalencia que tienen los distintos elementos, tanto personajes, como objetos o palabras.

La lógica de *Los guantes mágicos* (2003) también sigue la de la intercambiabilidad de las personas y la lógica de mercado de sus relaciones. Alejandro (Gabriel Fernández Capello) conoce a Piraña (Fabián Arenillas) y a Susana (Susana Pampin). Luego, él y Cecilia (Cecilia Biagini) se separan y esta comienza una amistad con Susana. Alejandro comienza a salir con Valeria (Valeria Bertucelli) porque se la presenta Cecilia, a quien, a su vez, la había conocido por medio de Susana. Luego, Cecilia comienza una relación con Hugh (Pietr Krysaw), el actor porno amigo del hermano de Piraña. El final de la película los presenta a todos ellos compartiendo juntos en un sillón una tarde y mirando la película porno que Luis (Diego Olivera), el hermano de Piraña, junto a Hugh, ahora novio de Cecilia, y otros actores canadienses filmaron en Argentina.

Los cuerpos en varios de los filmes y relatos de Retjman adquieren una enorme importancia, ya que se entraman con los desplazamientos de las subjetividades. Estas se juegan en unos cuerpos tecnológicos, cuerpos protésicos, tecnocuerpos *cyborgs*, que están atravesados por discursos que los dicen y, al hacerlo, los engendran, pero también de cuerpos atravesados por la ciencia y por la técnica. En el caso de *Los guantes mágicos* (2003) se puede hablar, en términos de Paul B. Preciado (2002), de cuerpos protésicos. Los personajes completan su entidad con objetos que los complementan y sin los cuales están incompletos: el auto para Alejandro, las pesas y aparatos de gimnasio para Luis, su disco para Piraña. En los casos de Susana, Cecilia y Leonardo (Leonardo Azamor), por otro lado, tenemos cuerpos-fármaco. Se relacionan entre sí a partir de la enfermedad, los síntomas y los medicamentos. Así, resultan cuerpos tecnologizados por el aparato médico y farmacológico, son cuerpos discursivos que se dicen, se pronuncian. Como afirma Sanjurjo:

las cuestiones del cuerpo en su mayor parte se cuentan, se nombran, como para no olvidar que el cuerpo siempre está ya atravesado por el lenguaje (incluso en la acción muda), que no hay experiencia del cuerpo sin más, que el cuerpo es también interpretación (Sanjurjo, 2007, p. 144).

Las enfermedades y sus síntomas aparecen primero enunciadas y luego se hacen carne. Como actos performativos del lenguaje, las palabras se hacen cuerpo. De este modo,

ocurre con el personaje de Cecilia. Lo que la caracteriza al inicio de la película es su tedio, ella está aburrída, con una vida sin sentido. Es Susana la que le pone un nombre médico a su comportamiento: depresión:

SUSANA. Tenés los ojos todos llorosos.

CECILIA. No es nada. Se me llenan de lágrimas por cualquier cosa. Debe ser una alergia, o algo así. Tener los ojos llenos de lágrimas para mí no significa nada.

SUSANA (*Le sonrío*). Estás deprimida.

CECILIA. No, no estoy deprimida (Rejtman, 2014, p. 173)³.

Después de que Susana le pone nombre de patología al estado de ánimo de Cecilia, este se convierte en enfermedad, en información farmacológica subjetivante, en intercambio corporal, en modo de información:

SUSANA . Como yo estoy en turismo a mamá le consigo siempre viajes de salud. Se fue a un *spa*. A vos unas mini-vacaciones no te vendrían nada mal, en el estado en el que estás. (*Pausa*).

Decime una cosa, ¿tu depresión es orgánica o emocional?

CECILIA. Te dije que no estoy deprimida.

SUSANA. ¿Con esa carita me vas a decir que no estás deprimida?

CECILIA. Ya te expliqué, se me llenan los ojos de lágrimas por cualquier cosa, buena o mala, y me quedo congelada en una especie de estado de melancolía. Eso no quiere decir que esté triste. Solamente un poco de agua en los ojos.

SUSANA. Ahí está, de tanto estar en ese estado melancólico se ve que bajaste y te agarró la depresión. Entonces tu depresión es orgánica. Bah, es una depresión de origen emocional que ahora se convirtió en orgánica (Rejtman, 2014, p. 174).

Ya antes de conocerla había hecho este diagnóstico, cuando Alejandro, a quien acababa de conocer dos minutos antes, le cuenta que se separó hace 10 minutos de Cecilia. Susana le pregunta si está deprimida, él contesta que no, pero ella concluye que debe estarlo porque se separaron e insiste con una pregunta que da cuenta del modo discursivo de circulación de las enfermedades: “¿y está deprimida porque se separan o se separan porque está deprimida?” (Rejtman, 2014, p. 164). En realidad, ni Cecilia ni Alejandro

³ Todas las citas de los diálogos están tomadas de la película y corregidas según la edición publicada del guion (Rejtman, 2014).

tienen ninguna razón para la separación, a no ser el aburrimiento, el tedio, como tampoco hay ninguna razón para las nuevas parejas que se conforman: Alejandro y Valeria, Cecilia y Daniel, Cecilia y Hugh, el actor porno. Al menos, una razón que haga a una relación de pareja, porque sí hay motivaciones, pero de tipo económicas, de mercado o, al menos, enunciadas discursivamente como tales.

Respecto a Alejandro y Valeria, ella repite todo el tiempo que “me encanta porque los dos estamos en el transporte de pasajeros” (Retjman, 2014, p. 180). Ella es azafata y él remisero, en realidad la conexión entre ambas actividades es puramente discursiva. Se trata de dos actividades que efectivamente llevan adelante, pero que no tienen mucho que ver entre sí, más que poder inscribirse dentro del mismo rubro capitalista de prestación de servicios, el “transporte de pasajeros”. Asimismo, la relación comienza como un arreglo laboral, él le hace precio por llevarla a Ezeiza. También la relación de Alejandro con Susana y Piraña es laboral, ellos le prestan la casa de Luis a cambio de diez viajes en remis, en palabras de Susana:

El trato son quince viajes semanales, viajes de ocho, diez pesos. Si son más largos se compensan reduciendo la cantidad. Ayer me llevó al dentista, después a la peluquería y a la noche la llevó a mamá a Ezeiza, que viajaba a Brasil (Retjman, 2014, p. 174).

Al diagnóstico de la enfermedad de Cecilia le va a seguir una serie de medicamentos, antidepresivos, remedios para dormir, entre otros, de los que también se va a encargar Susana de conseguir, porque se dedica al turismo y le recomendó un viaje a un *spa* en Brasil, pero no le funcionó. En este *spa* Cecilia conoce a Valeria, a quien le presenta a su ex, Alejandro. A su vez, Susana la introduce en el alcohol, a partir de una lógica propiamente consumista, enseñándole el significado del *Happy Hour* que Cecilia acepta apática:

SUSANA. ¿Qué tomás?

CECILIA. Una lágrima.

SUSANA. Estamos en *Happy Hour*.

CECILIA. ¿Y?

SUSANA. ¿No sabés lo que es el *Happy Hour*? pedís dos y pagás uno. Aprovechá y pedite algo con alcohol.

CECILIA. ¿Vos qué tomás?

SUSANA. Whisky.

CECILIA. Está bien, pedime dos whiskys.

SUSANA. (*Al barman*). Tres whiskys por favor (Retjman, 2014, p. 172).

Son personajes cuyas subjetividades se subsumen a las sustancias medicamentosas que consumen, a las enfermedades que tienen, que comparten, que intercambian, como la información, como se mezcla un código, el genoma humano o el código de barras. Cecilia no era nadie, la caracterizaba el tedio, el aburrimiento, el vacío, hasta que Susana llena ese vacío con una enfermedad, la depresión. Convierte a Cecilia en un signo, un significante al que se le debe atribuir un significado, se debe decodificar a partir del código médico farmacológico. Se le asigna una enfermedad y con ella un tratamiento. Primero, será el viaje a Brasil, porque Susana trabaja en turismo, luego, los medicamentos antidepresivos. Después vendrá un nuevo diagnóstico, la adicción a los medicamentos y al alcohol y el aumento de peso, la solución será nuevamente un viaje, luego caminatas y yoga. La enfermedad como signo nuevo trae una medicación que, lejos de curarla (la lógica de la medicina, nos advierte Preciado (2014), ya no es curar enfermedades, sino crearlas) le genera una adicción que hay que combatir con terapias *new age* como el yoga y los viajes al *spa*. La persona convertida en significante, entra en una cadena de significaciones farmacológicas, que son informaciones, una cadena infinita de comunicación, de intercambio de información.

Paula Sibilia (2005) explica cómo la investigación biomédica ya no se encarga de la cura de enfermedades sino de la prevención de los riesgos. No todos tenemos enfermedades, pero sí, en tanto humanos, tenemos errores en términos de probabilidad. En ese sentido todos somos objeto de este tipo de biopolíticas:

las estrategias de biopoder que apuntan a la prevención de riesgos involucran a todos los sujetos a lo largo de toda la vida, con su imperativo de la salud y su amplio menú de medidas preventivas: alimentación, deportes, psicofármacos, vitaminas, terapias, etcétera (Sibilia, 2005, pp. 248-249).

En *Los guantes mágicos* (2003) también Alejandro y Luis son objeto de biopolíticas médicas. A raíz del zumbido que queda escuchando después de oír el disco de Piraña, Alejandro consulta al otorrinolaringólogo y este lo manda al oftalmólogo solo para aprovechar la obra social. Claramente, aquí no se trata de una idea de la medicina para curar enfermedades sino, por el contrario, de un sistema médico y farmacológico que organiza las vidas de las personas, que administra sus existencias, sus rutinas, lo que Deleuze (1992) llamaba sociedad de control y Preciado (2014) régimen farmacopornográfico. El oftalmólogo le receta anteojos sin revisarlo, solo lo mira un poco y le calcula la edad, aquí el aspecto exterior es índice y señal de la salud interior:

ALEJANDRO. ¿No me va a revisar, doctor?

OCULISTA. Primero le hago la receta y después lo reviso. Esto es matemático. A los pacientes de cuarenta años primero les receto anteojos y después les hago las preguntas.

ALEJANDRO. Yo estoy por cumplir treinta y seis.

OCULISTA (*Levanta la vista de la receta y lo mira un segundo*). Está más cerca de los cuarenta que de los treinta (Rejtman, 2014, pp. 170-171).

Más tarde, mientras le hace el fondo de ojo, aparece en lo que dice el doctor una concepción del cuerpo desde la perspectiva médica como algo empresarial, como venta:

OCULISTA. El cuerpo a los cuarenta es como esas casas viejas. Cuando se toca algo, aunque sea una cañería que parece completamente insignificante, se encuentra que lo que está podrido es estructural, está todo interconectado. En realidad está todo podrido, y hay que seguir arreglando una cosa, que lleva a otra y después a otra, y así hasta no terminar nunca. Me pasó a mí, al final me cansé y decidí vender, me mudé a un departamento mucho más nuevo. Claro que al cuerpo uno no se lo puede sacar de encima (Rejtman, 2014, p. 171).

A Luis, quien tiene la misma edad, le pasará lo mismo. Después de escuchar el disco de Piraña va al otorrinolaringólogo por la persistencia del zumbido. En la escena siguiente lo vemos usando anteojos como Alejandro. Luego, los discursos sobre enfermedad se hacen carne y, cuando Cecilia y Alejandro se ven, su intercambio se basa exclusivamente en sus enfermedades:

ALEJANDRO. ¿Tan mal estás? Yo te veo igual que siempre.

CECILIA. Estoy deprimida.

Alejandro no dice nada. Ella sigue dura, sin moverse.

ALEJANDRO. ¿Escuchás?

CECILIA. ¿Eh?

ALEJANDRO. Shhh.

CECILIA. ¿Qué?

ALEJANDRO. Escuchá.

CECILIA. ¿Qué cosa?

ALEJANDRO. Un ruidito.

CECILIA. Yo no escucho nada.

ALEJANDRO. Desde que el otro día fui al médico escucho cosas que antes no registraba. Ahí está otra vez (Rejtman, 2014, pp. 175-176).

Es interesante aquí que Valeria le propone a Luis que consulte con Cecilia para que le dé algo para dormir. Ella no sabía nada de medicamentos al inicio de la película, dormía bien, no estaba deprimida, ahora puede recomendar medicación ante los problemas de los demás. La pregunta de Alejandro, en ese sentido, resulta altamente irónica, ya que marca la distancia entre el discurso y el cuerpo biológico: “¿Tan mal estás? Yo te veo igual que siempre” (Rejtman, 2014, p. 175). Como espectadores, efectivamente, la vemos igual que siempre, solo que ahora a su forma de ser se le dio el nombre de una enfermedad.

La trama continúa con la especulación respecto a la compra y venta de los guantes mágicos que provienen de china, después de la “inversión en acciones tecnológicas” (Rejtman, 2014, p. 221) de la que nada más se explica, pero que sale bien. Alejandro debe endeudarse para poder participar del negocio que Piraña les ofrece a él y Luis. Se convierte en el hombre endeudado propio de las sociedades de control de las que habla Deleuze (1992). Valeria le aconseja: “Así tenés la perspectiva de conseguir un auto mejor, de prosperar, subir de categoría” (Rejtman, 2014, pp. 224-225). Ese es el imperativo empresarial de las sociedades de control. Es el “hombre endeudado” como nueva cárcel que reemplaza la prisión real de la sociedad disciplinaria.

En *Los guantes mágicos* (2003) el cuerpo es un bien de mercado. De ese tipo de bienes inmateriales que, más que producirse, se venden y compran; son producto del *marketing*. Estos cuerpos son objeto de intercambio hormonal, toxicológico, medicamentoso, entre otros. Lo que queda claro es que ya no hay una separación entre lo natural y lo artificial, ya no hay una concepción de lo humano que deje de lado la técnica. Estos cuerpos, las subjetividades, identidades, son *cyborgs*, compuestos por parte humana y técnica. Y, siguiendo la línea de reflexión de Jean-Luc Nancy (2006), uno podría preguntarse en dónde reside la vida, la existencia, el cuerpo, la subjetividad. Si los medicamentos son solo intrusos en los cuerpos considerados naturales y biológicos de los personajes resulta sencillo. Pero estos medicamentos son los que les dan lugar a sus subjetividades, los que organizan sus intercambios, sus relaciones interpersonales. Resulta imposible disociar la técnica de lo orgánico, porque no quedaría nada. Es lo que Paula Sibilia llama “hombre postorgánico”, el hombre actual, aquel en el que ya no se puede seguir insistiendo con la distinción tradicional de occidente entre “*physis* y *techné* (en términos griegos) o entre *natura* y *ars* (en términos latinos); lo natural y lo artificial” (Sibilia, 2005, p. 69). En este sentido, la siguiente frase de Nancy parecería aplicarse muy bien a esta película: “Yo termino [termina] por no ser más que un hilo tenue, de dolor en dolor y de ajenidad en ajenidad” (Nancy, 2006, p. 41).

Sibilia habla del auge de los psicofármacos que reemplazan en parte al psicoanálisis: “Una serie de drogas surgidas en las últimas décadas, con gran éxito publicitario, mercadotécnico, terapéutico y subjetivante en todo el mundo, constituyen buenos ejemplos de esa transición: Prozac, Lexotanil, Vallum, Citalopran y Ritalina forman parte de ese grupo” (Sibilia, 2005, p. 235). Se trata de prótesis farmacológicas, internas, que delimitan y administran las subjetividades y las vidas. Como señala Preciado:

El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad/esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quién viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la triterapia o el sida. Esta producción en auto-*feedback* es la propia del poder farmacopornográfico (Preciado, 2014, p. 36).

En el caso de la depresión, la solución no es ahondar en el problema para poder solucionarlo, como se podía hacer con el psicoanálisis, sino atacar los síntomas (el estado depresivo) de forma química: “En lugar de solicitar la interrogación, la interpretación y las indagaciones dentro de una subjetividad enigmática, las nuevas vivencias demandan explicaciones técnicas e intervenciones correctivas” (Sibilia, 2005, p. 235). Así, cualquier malestar o padecimiento se convierte en un error en el código fisiológico, un error que debe ser corregido mediante medicamentos y psicofármacos. Ese error o desvío se entiende siempre respecto a un modelo de normalidad.

El estado de ánimo de Cecilia, así, es decodificado como un desvío de la norma, una enfermedad: la depresión que debe ser corregida con psicofármacos. Luego el desvío será la adicción, después, el aumento de peso. Siempre se trata de conductas que son entendidas como errores, como fallas de la personalidad, desvíos de la norma que deben ser corregidos mediante una reprogramación. De ese modo, se lleva a cabo la biopolítica a nivel microprotésico. Todos los cuerpos son regulados y autoregulados desde dentro. Lo interesante es que esas enfermedades (depresión, adicción, aumento de peso) son siempre impuestas desde afuera. Es fundamentalmente Susana quien se las diagnostica a Cecilia, junto a su solución, que trae luego un nuevo problema. Por ejemplo, por el consumo de alcohol y medicamentos, Cecilia aumenta 7 kilos y Susana le recomienda un *spa* en Brasil para bajarlos y volver a su peso original. En la ida al aeropuerto están Valeria y Alejandro en el auto y llevan a Cecilia atrás:

INTERIOR. COCHE. DÍA

Alejandro lleva en el coche a Cecilia y Valeria al aeropuerto otra vez. Cecilia va atrás, Valeria viaja en el asiento del acompañante, vestida de azafata.

CECILIA. Es todo culpa de las pastillas y el alcohol, ¡siete kilos en una semana!

ALEJANDRO. Un kilo por día.

Silencio.

ALEJANDRO (CONT'D). ¿Qué estás tomando?

CECILIA. Whisky, únicamente. No me gusta mezclar.

ALEJANDRO. Te pregunté por los remedios.

CECILIA. Ah, de todo, Alplax, Valium, Meleril, Rivotril...

ALEJANDRO. Ahá.

VALERIA. Mamá toma Halopidol.

CECILIA. Hmmm. Siete kilos en una semana es demasiado.

VALERIA. ¡Siete kilos!

CECILIA. Según Susana allá son muy estrictos. Bajás sí o sí.

VALERIA. ¡Siete kilos!

FUNDIDO A NEGRO. (Rejtman, 2014, pp. 192-193).

Cecilia no cambia de peso, se la ve irse y volver del viaje exactamente igual. De hecho, la escena y la toma es la misma. El montaje remarca también la artificialidad utilizada acá con sentido irónico y humorístico:

EXTERIOR. EZEIZA. DÍA.

APERTURA DE FUNDIDO.

Cecilia y Valeria caminan hacia Alejandro, que las vino a buscar. Cecilia está sonriente; ahora tiene dos pulseras fluorescentes, una verde y otra naranja.

ALEJANDRO. Hola.

VALERIA. Hola.

CECILIA. (*Sonriendo*). Bajé siete kilos. Volví a mi peso original. *A pesar de lo que dice, Cecilia está exactamente igual que a la ida, inclusive con la misma ropa. No se nota ningún cambio de peso. Alejandro la estudia rápidamente de arriba abajo, con una sonrisa congelada, y no dice nada. A Cecilia se le empieza a borrar la alegría de la cara.*

CECILIA (CONT'D). Ya sé, no se nota mucho, ¿no?

ALEJANDRO (*No muy convencido*). No, sí, se nota.

CECILIA. Ahí hay una farmacia, vamos.

INTERIOR. FARMACIA AEROPUERTO. DÍA.

Cecilia arriba de la balanza.

CECILIA (*Con cara espantada*). ¿Ves? Son exactamente siete kilos. Antes de irme pesaba sesenta y cinco, ahora estoy en cincuenta y ocho. (Rejtman, 2014, pp. 193–194).

Algo similar ocurre con Alejandro. Hasta no ir al médico no estaba enfermo, así como Cecilia no tenía depresión hasta que Susana no se la diagnosticó sin conocerla, ni conocer su caso. Si pensamos en términos de lo que Paul B. Preciado (2014) llama régimen farmacopornográfico, entonces, estos cuerpos de *Los guantes mágicos* (2003) serían una estilización cómica de los cuerpos entendidos en términos posmodernos, una dimensión que remite a “una no claridad de las fronteras, a zonas donde lo propio es ya irremediablemente inapropiable, y a la sospecha de que incluso la materialidad del cuerpo es siempre ya máscara, de que no hay desnudez posible” (Sanjurjo, 2007, p. 145).

Estos personajes son *cyborgs*, cuerpos tecnológicos, pero asexuados: la libido se fija en los objetos y no en cuerpos humanos. En esta película, la sexualidad es vista de manera distanciada y deconstruida. No hay ni deseo ni placer sexual. Los actos sexuales forman parte del mismo intercambio de objetos y personas. Son un bien de mercado o forman parte del deambular errante de los personajes, de la maquinaria cotidiana, de la rutina que los aliena. Se constituye un cuerpo-máquina. El cuerpo de Luis, el actor porno, por ejemplo, es construido por los fierros, los aparatos de gimnasio, y su alimentación. Su cuerpo es su trabajo. Es un cuerpo pornográfico. Así, por ejemplo, el sonido del jadeo de la ejercitación física de Alejandro se confunde con el del acto sexual que Luis y sus compañeros están filmando para una película porno y ambos generan, mediante el montaje de Rejtman, como una música, una melodía, que es también el ruido monótono de una máquina, como ocurría con la caja registradora en el cuento “Barras” (Rejtman, 2011, pp. 39-71), de una fábrica posmoderna que elabora y moldea cuerpos. Los ejercicios de Luis son maquínicos.

Sus jadeos se escuchan a intervalos regulares. Como Alejandro no puede dormir por ello, se va a sumar a la ejercitación. Juntos compondrán una especie de melodía de jadeos por la ejercitación con una cadencia fabril, como las máquinas de *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin. La técnica se asocia aquí con nuestra conciencia somática, se trata de técnicas de musculación, de una maquinaria que fabrica cuerpos que, a su vez, van a ser

bienes de mercado. Luego, cuando todos ven la película porno que Luis filmó en Argentina, ni siquiera su hermano Piraña puede distinguir su cuerpo-objeto en la maquinaria porno, como se puede ver en este diálogo con Valeria:

SERGIO. No entiendo bien la foto de la tapa. ¿Cuál de todos es Luis?

VALERIA. ¿Cómo cuál de todos es Luis? Es tu hermano, ¿no reconocés a tu propio hermano?

SERGIO. No queda muy claro.

VALERIA. A ver, Dejame ver. (*Le saca la cajita del video*). Ni idea, che.

HUGH. (*Se inclina sobre la cajita del video que tiene Valeria y señala*). This is me.

VALERIA (*A Sergio*). Dice que él es el que le tira la cera encima. Entonces Luis debe ser el que está vestido de Barón Rojo y atado como un matambre (Rejtman, 2014, pp. 245-246).

Sin embargo, es Alejandro quien encuentra puntos de fuga, actos de rebeldía a nivel micro. Por ejemplo, cuando come los flancitos que había en la heladera del departamento de Luis, que llevaban ahí más de tres años, la fecha de vencimiento ya tenía también tres años. Era lo único que Luis comía: flancitos hechos en serie, como él, como su cuerpo, como las personas, objetos de mercado, en serie. Ya vencidos, no quedaba más que tirarlos. Alejandro los come, probablemente, como acto de rebeldía apático contra su propio cuerpo, del que ya sabe que no es dueño. Sin embargo, no le producen ningún mal:

ALEJANDRO (*en off*). Me comí los cuatro flancitos seguidos y así finalmente pude conciliar el sueño. Estaba seguro de que me iban a caer como una bomba, la fecha de vencimiento era diciembre de 1999. Sin embargo a la mañana siguiente estaba lo más bien, debían tener tanto conservante que no me hicieron nada (Rejtman, 2014, p.169).

Como los cuerpos en la industria porno, los flancitos tienen una fecha de vencimiento, luego son desechables. También, como estos cuerpos y como todo cuerpo moderno, no soportan una distinción *ars/natura*. Asimismo, el baile, tema con el que se inicia y se termina la película, es para Alejandro un acto de rebeldía. Se trata de microactos, gestos que constituyen gastos. El baile funciona como punto de fuga, como gasto improductivo. Son actividades que “tienen su fin en sí mismas”, es decir, que no se reducen a “procesos de producción y conservación” (Bataille, 1987, p. 28) propiamente, que escapan a la lógica mercantil del intercambio y empresarial de la actividad humana propia de la sociedad de control.

A su vez, la música y el baile como un trance es una constante en Rejtman. Aguilar (2010) llama la atención sobre el tema que baila Alejandro en el final de *Los guantes mágicos* (2003), “Vanishing point” de New Order. Y es que el baile y la música, justamente, pueden ser interpretados como líneas de fuga a la lógica capitalista porque, como observa Depetris Chauvin (2012), los que bailan son cuerpos que no producen y tampoco significan. Bailar solo es un sinsentido, un trance, una experiencia claramente desubjetivante, en la que “*the individual who dance disappears in sound* [el individuo que baila desaparece en el sonido]” (Depetris Chauvin, 2012, p. 226). Salir a bailar le produce a Alejandro un placer que deriva del gasto, en el baile no aprovecha el tiempo, no se ejercitan los músculos, no es un intercambio de servicios o de bienes, no tiene ningún beneficio más que el disfrute propiamente dicho. Por eso, a personajes como Cecilia o Diego no les gusta bailar o en el caso de Valeria solo utiliza la pista de baile como espacio para el intercambio interpersonal, que no es otra cosa que una negociación empresarial.

Conclusiones

En el cine de Rejtman los cuerpos aparecen saturados por discursos sociales. Así, también se puede pensar la sexualidad. En muchos casos, los personajes parecen no tener relaciones sexuales, sino que estas aparecen solapadas, no marcadas, asordinadas. No intercambian fluidos corporales sino objetos, enfermedades, síntomas y medicamentos. En Rejtman, los cuerpos se nombran, se hablan, se narran, se describen, apelando a la dimensión performativa del lenguaje que construye lo que enuncia. Se trata de identidades entramadas en los cuerpos y en los discursos sociales que los han constituido. Pero también, estos cuerpos están fuertemente constituidos por la técnica farmacológica, médica, pornográfica, entre otras. Son tecnologías fuertemente subjetivantes que controlan la población y al individuo como modernísimas biopolíticas microprotésicas.

La película en su materialidad audiovisual pone en evidencia los mecanismos de control microprotésicos, así como la distancia entre la dimensión verbal y la visual y auditiva. En este sentido, no se trata de un constructivismo discursivista sino, por el contrario, de su puesta en crisis. La clave está en el contraste entre el minimalismo y la superficialidad con el que se trata la imagen y la presencia de diálogos constantes. Muchas veces son absurdos, repetitivos, insistentes, sumados a un tipo de actuación desafectada y a una pronunciación monótona de frases largas. Hay escenas en las que cada personaje parece hablar de cosas distintas o en las que cada uno parecería estar monologando, sobre todo Susana o Valeria, que son las más elocuentes.

En este contexto, Alejandro es distinto, parece más bien parco, callado. Es llevado (como Cecilia) por los otros personajes y por una lógica del mercado: vende su taxi para invertir en el negocio de Piraña, la compra de los guantes mágicos, que termina saliendo mal. Irónicamente, ante un gran negocio que cambiaría su vida, termina manejando el mismo taxi, pero ahora no le pertenece y solo cobra un porcentaje como conductor.

Al final, cuando el segundo negocio con los guantes mágicos sale mal, termina como chofer de micros de larga distancia. El final de la película nos muestra a Alejandro tratando de encontrar su viejo auto entre los que hay estacionados, al hacer sonar la alarma para tratar de localizarlo. Había algo más en su actividad profesional, un plus respecto al sentido económico. Era probablemente su vida, su profesión, formaba parte quizás de su identidad. Era una vida con la que estaba conforme. Había seguramente una relación afectiva con su auto más marcada que la que tenía con Cecilia, primero, y con Valeria, después.

Si el cuerpo-objeto en Rejtman denuncia el carácter de bien de mercado en que se han convertido las personas, es necesario notar que, a su vez, muchos de sus personajes logran deshacerse del imperativo económico y generan un valor-otro, un valor propio, no económico, a partir del capricho, del sinsentido, del gasto improductivo, que revierte la racionalidad moderna⁴. Por lo general, se trata de un volver a empezar, como de un volver al grado cero de la significación de los cuerpos para desligarlos de las tradiciones discursivas que los han constituido. Como podría ser el hecho de comer los flancitos vencidos o, principalmente, salir a bailar, acto de disfrute que escapa (al menos por un momento) a la lógica empresarial de la sociedad de control farmacopornográfica. Es, en ese sentido, para Alejandro un punto de fuga a la lógica capitalística. Se trata de actos ilógicos, irracionales, locuras, extravagancias que, a su vez, permiten volver al estado normal, no cuestionar ni hacer peligrar el orden de las cosas, el orden farmacopornográfico de las cosas. Son estos puntos de fuga a la maquinaria farmacopornográfica los que constituyen a Alejandro en su personalidad. La música y el baile escapan a la lógica de mercado, pero también al lenguaje verbal y a los discursos sociales. Es una experiencia de la materialidad del cuerpo, un salirse de sí, una fuga del sentido, si entendemos que los sentidos son en muchos casos atribuidos fármaco-pornográficamente.

⁴ Para un análisis del sinsentido como modo de resistencia al disciplinamiento subjetivante del capitalismo en el volumen de cuentos *Literatura y otros* cuentos de Martín Rejtman, consultar Rubino (2019).

Referencias

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, España: Pretextos.
- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita. Precedida de la noción de gasto*. Barcelona, España: Icaria.
- Bernini, E. (2008). *Estudio Crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires, Argentina: Picnic.
- Deleuze, G. (1992). Postscript on the Societies of Control. *October*, 59, 3–7.
- Campero, A. (2014). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Depetris Chauvin, I. (2012). Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman's Fictions. *Hispanic Issues On Line*, 9, 214–236.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Argentina: Emecé
- Foucault, M. (1992). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. (Publicación original de 1976).
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Giorgi, G. & Rodríguez, F. (2009). Prólogo. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Eds.), *Ensayos sobre biopolítica. Exceso de vida* (pp. 9–34). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gordon, R. (2017). *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Nancy, J-L. (2006). *El intruso*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Preciado, P. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Preciado, P. (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Rubino, A. (2019). El sinsentido como resistencia. Zombies, cyborgs y fantasmas en *Literatura y otros cuentos de Martín Rejtman*. *Orbis Tertius. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 24(29), e112. DOI: 10.24215/18517811e112
- Rejtman, M. (2011). *Velcro y yo*, Buenos Aires: Mondadori
- Rejtman, M. (2014). *Rapado*. Silvia Prieto. *Los guantes mágicos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sarlo, B. (2003). Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva. En A. Birgin y J. Trímboli (Eds.), *Imágenes de los noventa* (pp. 125–149). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sanjurjo, M. (2007). Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman. En M. Moore y P. Wolkowicz (Eds), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 137–150). Buenos Aires: Librería.
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para un parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003). El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología. *Revista Laguna*, 14, 9–22.