

CUERPO, MÁQUINA Y LITERATURA EN LOS EXTREMOS DEL SIGLO XX

BODY, MACHINE AND LITERATURE IN THE ENDS OF THE XX CENTURY.

MARÍA EUGENIA GARCÍA SOTTILE

PROFESORA AGREGADA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN Y EL DEPORTE.

Doctoranda en régimen de cotutela

Universidad Autónoma de Barcelona (Teoría de la Literatura Comparada)

Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo)

Directores: Dra. Beatriz Ferrús Antón (UAB) – Dr. Enrico Pitozzi (UNIBO)

Resumen

En ambos extremos del Siglo XX confluyen en las culturas occidentales diversos conflictos que provocan la aceleración de los desarrollos tecnológicos. Esto impone un cambio de percepción del lugar de los cuerpos en esas nuevas sociedades mediadas por lo inorgánico. Las restricciones a las que se ve sometido promueve nuevos imaginarios y nuevas exploraciones para afrontar la hibridación tecnológica. Nos proponemos relacionar dos momentos en los que cobra fuerza la creación de un cuerpo tecnológico como imagen depositaria de los ideas de progreso y liberación de las limitaciones corporales que son percibidas como resistencias.

ABSTRACT

In both ends of the XX Century, several conflicts arised in occidental cultures that caused the acceleration of technological developments. This enforced a shift in the perception of the bodies in those new societies ruled by the inorganic. The restrictions to which the bodies are subject promote new imagery and new explorations to face the technological hybridization. We propose to relate two moments in which the creation of a technological body gains momentum, as a depository image of progress and release of the body limits, which are perceived as resistances.

Palabras claves

Cuerpo. Imagen. Tecnología. Futurismo. Cyborg.

Body. Image. Technology. Futurism. Cyborg

*I futuristi, nel loro campo,
nel campo della cultura, sono rivoluzionari*

Antonio Gramsci

*Irony is about contradictions
that do not resolve into larger wholes*

Donna Haraway

1. Introducción

Nos proponemos relacionar dos momentos en que cobra fuerza la creación del cuerpo tecnológico como una imagen depositaria de los conceptos de progreso y liberación -de los límites del cuerpo orgánico-. En los comienzos del siglo XX y XXI, la aceleración de los sistemas mecánicos y cibernéticos respectivamente, ha empujado al organismo a su obsolescencia y dependencia de otros cuerpos creados por el hombre. Y aquí, hombre es literal en tanto la tecnología ha sido un producto primordialmente patriarcal hasta comienzos del siglo XX en los laboratorios como también en la narrativa.

Nuestras fuentes son principalmente los Manifesti Futuristi, en particular los textos de T.F. Marinetti publicados desde 1909 hasta la década de los años 1930 y el Cyborg Manifest de Donna Haraway publicado por primera vez en 1985. Textos que han acusado el paso del tiempo con sus propias velocidades, pero que reflejan una visión aguda sobre el desarrollo tecnológico de su tiempo y el impacto que este provocaba y prefiguraba en la circulación de los cuerpos. Ambos han tenido una gran repercusión entre contemporáneos y en los análisis históricos.

Consideramos indispensable visitar el rol de las vanguardias artísticas de principios del S. XX, particularmente los futuristas italianos porque rompieron barreras entre las disciplinas y lograron imponer un concepto de arte-vida que fue el germen de múltiples discursos artísticos posteriores. Desafiaron desde un plano estético los modos de apropiación de las sensaciones, para abanderar una nueva configuración mecánica del mundo, que hibridaba el cuerpo bajo los preceptos del arte, la tecnología y la propaganda. En el otro extremo del siglo, Donna Haraway, con un mismo formato - el manifiesto, y con elementos comunes: la blasfemia y la ironía - propone una visión diferente de la hibridación entre cuerpo y máquina. El cuerpo de las mujeres es paralelamente a la máquina la presencia que nos permite poner en diálogo estas dos visiones-tiempo.

2. Algo más que pintorescos

Con un discurso actual, el crítico y comisario de arte Achile Bonito Oliva, repasa tácitamente los Manifiestos y pone en relación el Futurismo con las producciones artísticas contemporáneas. Refleja en este balance cien años de influencias al interior de los lenguajes que impactaron en el arte del siglo breve. Esto nos permite pensar que es pertinente hacer el ejercicio de mirar hacia esta vanguardia y buscar las líneas de fuga que la atraviesan y que siguen presentes en la concepción contemporánea del cuerpo y de las culturas en que se inscribe. Sus proyecciones pueden reconocerse en la sociedad del espectáculo, que Debord describiera en 1967 donde gana relevancia el simulacro; en lo que algunos consideran la manifestación actual de la espectacularización: la sociedad de figurantes, que también se refleja en el tratamiento de los públicos y los interlocutores en las estrategias comunicativas futuristas, y en la clara y permanente estratificación de las sociedades de control, denunciadas por Deleuze, donde el sujeto es llamado a arrojar su cuerpo al enemigo, sin ser empujado.

Visto que es el aniversario, a cien años del nacimiento, preguntémosnos: que cosa ha quedado del Futurismo, ¿hasta dónde ha llegado su tsunami? Seguramente el Futurismo ha sido una larga ola que ha investido contra el plano de la experimentación lingüística a muchas generaciones de artistas. Pensemos en el polimaterialismo de Alberto Burri y de Robert Rauschenberg, al continuum espacio-temporal del corte de Fontana, a la pintura urbana de Stuart Davis, al Pop Art americano, a la velocidad pictórica de Schifano y al dandismo de masas de Warhol, al eclecticismo iconográfico de Cattelan, a la multimedialidad de Kentridge, a los videos de Bill Viola, a la energía de los materiales en el Arte Povera con su descenso de las paredes y la ocupación del espacio cotidiano, a los lenguajes pictóricos figurativos de Chia y a aquellos abstractos de Nicola De Maria en la Transavanguardia, a la música concreta, electrónica y a aquella de Cage, a los hologramas de Bruce Nauman, al happening y a las acciones de Fluxus, a Dan Flavin, a Frank Gehry. Y qué decir de la publicidad, de los videoclips de Michael Jackson, de los grafitis de Basquiat, y finalmente de la "nouvelle cuisine" de Ferrán Adrià que ha introducido una atención química en la elaboración de nuevos platos. (Bonito Oliva, 2009)

Los futuristas no tuvieron temor de subvertir en una producción indisciplinada, la tradición de las artes plásticas y gráficas, las nuevas tendencias de la danza y del teatro, la improvisación y la gestualidad. A reflejar las percepciones de la fotografía experimental, el cine y los estudios del movimiento de Muybridge; a sumar elementos provenientes de la divulgación científica y algo semejante a lo que hoy llamaríamos ciencia ficción, de la poesía visual y sonora y de la política. Su metodología más que el conjunto de su obra, de calidad muy variada, es lo que más ha incidido en la contemporaneidad. Hacer lo nuevo, pasando por encima de toda tradición y estructura, fue el grito que en los primeros años le ganó el apoyo de las clases obreras. Gramsci, (1975:334,335) en un artículo de 1921 interpreta esta voluntad de destruir y hacer como:

no tener temor de la novedad y de la audacia, no tener temor de los monstruos, no creer que el mundo caerá si un operario tiene errores de gramática, si una poesía renquea, si un cuadro se parece a un cartel, (...) han tenido confianza en sí mismos, en el ímpetu de la energía juvenil, han tenido la concepción neta y clara que nuestra época, la época de la gran industria, de la gran ciudad obrera, de la vida intensa y tumultuosa, tenía que tener nuevas formas, de arte, de filosofía, de vestimenta, de lenguaje; han tenido esta concepción claramente revolucionaria, absolutamente marxista.¹

Fueron los primeros en usar la publicidad comercial moderna para difundir un programa artístico e ideológico. Su sagacidad en el plano formal y comunicativo es un ejemplo más de su libertad para experimentar con las posibilidades y la mezcla de los medios, los soportes y las disciplinas.

¹ Lamentablemente esto reflejaba más los deseos de Gramsci que la realidad que trajo el paso del tiempo. Años más tarde de arengar por la destrucción de los museos, Marinetti acepta de Mussolini el rol de Académico de Italia. Pero debemos considerar que en la óptica de Gramsci había una gran atención por el Futurismo ruso que tuvo otros devenires.

3. Cómo se hace un cuerpo (tecnológico)

Aunque obvio, debemos recordar que gran parte de los desarrollos actuales, que dan forma a los nuevos cuerpos tecnológicos (genética, robótica, informática,...) no existían en la época de las vanguardias, ya que se desarrollaron luego de la Segunda Guerra Mundial, pero la sensación de vivir desfasados de los avances técnicos, la necesidad de romper con un pasado de ritmos lentos y limitantes es comparable en ambos extremos del siglo. Resuena futurista la afirmación de Stelarc, de los años '90, hoy casi axioma: el cuerpo está obsoleto.

Es tiempo de preguntar si un cuerpo bípedo, que respira, con visión binocular y un cerebro de 1400cc es una forma biológica adecuada. No puede enfrentar la cantidad, complejidad y calidad de información que ha acumulado; está limitado por la precisión, la velocidad y el poder de la tecnología (...). El cuerpo carece de diseño modular y su sistema inmunológico demasiado activo hace difícil sustituir órganos que funcionan mal. Considerar el cuerpo anticuado, en forma y función, podría ser el punto más alto de locura tecnológica, aunque esto podría ser el punto más alto de las realizaciones humanas. Ya que sólo cuando el cuerpo se da cuenta de su posición presente puede trazar un mapa de sus estrategias postevolutivas.

Así como podemos encontrar un hilo conductor para leer estos dos momentos, también podemos encontrar diferencias al interior de cada uno de ellos. Por ejemplo en los movimientos artísticos de principios del S. XX estuvieron muy presentes las imágenes de autómatas y de cuerpos mecánicos pero mientras en el surrealismo o en el dadaísmo los mecanos y maniqués daban forma a cuerpos femeninos tratados como objetos, en el Futurismo, los cuerpos devenían maquínicos en función de sus acciones. No eran pesados autómatas de formas blandas sino cuerpos eléctricos, ligeros, más afines a la marioneta de Kleist que, por ejemplo, a las muñecas de Bellmer.

Fue la vanguardia futurista y constructivista la que vio en la máquina y su estética un elemento esencial de superación del pasado, del abandono definitivo de la herencia decadente del romanticismo y de inauguración de un mundo regido por la producción de simulacros. A esta concepción responde la fascinante virilidad de la máquina en acción. (Pedraza: 2001)

El término cyborg (acrónimo de cybernetic organism) fue acuñado en los años 1960 pero ya en los textos de Marinetti aparecen algunas de las ideas que más tarde representará el cyborg. Un cuerpo que no es ni totalmente humano, ni totalmente mecánico que contiene piezas intercambiables y ritmos múltiples. En el Manifiesto Cyborg, Haraway (1991:149) lo define como "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción."

El cyborg se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente. Al no estar estructurado por la polaridad de lo público y lo privado, define una polis tecnológica basada parcialmente en una revolución de las relaciones sociales en el oikos, la célula familiar. La naturaleza y la cultura son remodeladas y la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado e incorporado por la segunda. La relación para formar torios con partes, incluidas las relacionadas con la polaridad y con la dominación jerárquica, son primordiales en el mundo del cyborg. (Haraway, 1991:151)

Para esta autora en las máquinas precibernéticas existía siempre el espectro del fantasma. Eran máquinas que no decidían, no eran autónomas. Básicamente “No eran un hombre, un autor de sí mismo, sino una caricatura de ese sueño reproductor masculinista.” Este no es el caso futurista que dotaba a la máquina de una potencia vital que las convertía en objeto vivo –imaginemos los automóviles, trenes y aeroplanos que se multiplicaban por las ciudades y eran vividos como nuevas especies amenazantes – había una simbiosis entre cuerpo y máquina que pretendía metalizar el cuerpo y animar la máquina.

La influencia política del Futurismo

Preguntarnos en qué medida el Futurismo tuvo influencia política nos permite analizar si su representación del cuerpo fue hegemonizada.

El fascismo hizo uso de la energía y la imaginería del movimiento, absorbiéndolo en su propaganda, posiblemente apoyado en las ambiciones políticas de Marinetti, para después neutralizar su influencia. Cuando el propio Marinetti decide desertar de las filas del régimen será tarde, tanto para el propio movimiento que estaba atomizado, como para la política, ya que su influencia en amplios estratos de la ciudadanía habían ayudado a Mussolini a llegar al poder. Pero esta influencia es discutida, Antonio Gramsci (1975:340) dijo que eran “un grupo de escolares que se han escapado de un colegio de jesuitas, han hecho un poco de alboroto en el bosque vecino y han sido devueltos bajo la tutela de la guardia campestre” pero les reconocía un carácter revolucionario en el campo del arte y le interesaban sus estrategias comunicativas.

El periodista Giuseppe Prezzolini, quien curiosamente se declaraba apolítico, en un artículo titulado Fascismo e futurismo publicado en 1923 en el periódico *Il Secolo*, afirma que ha sido el Futurismo el que influenció al fascismo y no al revés, sin considerarlo demasiado importante porque decantaba ideas de un sector social y porque las semejanzas de este tipo se dan en un momento histórico (hasta entre adversarios, y con más razón entre amigos) pero también sostenía que en el poder estorbaban. Es citada su expresión “si el fascismo quiere dejar una marca en Italia debe expulsar todo lo que les queda de futurista”.

4. Los cuerpos inteligentes

En relación al género y no sólo, también en relación a los cuerpos máquinas, a los cuerpos útiles y sensibles, los textos son equívocos, pero esto es una característica que se repite en muchas de sus obras y con especial desenfado en Marinetti. En el periódico *L'Italia Futurista*, se publicita su libro *Come si seducano le donne*, anunciando que será la obra más divertida de la literatura italiana. Y así lo entienden las artistas que participaban del movimiento, que rebaten a través de cartas abiertas, como Enif Roberts (Marinetti, 2009: VI) las pequeñas perfidias que se permite con placer, y le quita peso a la provocación con ironía, cerrando su carta con un saludo en el que le recuerda que todas las mujeres inteligentes le perdonan sonriendo las paradojas. Esto no implica olvidar las referencias de algunos futuristas a la mujer como encarnación de lo débil, engañoso o ralentizante pero también son importantes las propuestas de Benedetta Cappa esposa de Marinetti, Rosa Rosà o Valerie de Saint Point entre otras, quienes rebaten estas posiciones con manifiestos, cartas y obras que reclaman para la mujer un rol para nada indiferente. Demandando y viviendo la libre disposición de su cuerpo.

Un papel particular cabe a Giannina Censi, estudiante del Teatro Alla Scala de Milano de danza clásica y a la vez interesada en las experiencias más actuales y diversas de la danza a las que podía acceder. Fue

quien puso cuerpo a la danza futurista, interpretando los textos coreográficos que se describían en el manifiesto de 1917 (Manifiesto Della Danza Futurista) pero que no habían sido ejecutadas hasta entonces, comienzos de 1930. Su interpretación otorga performatividad, es decir, deviene actual algunas de las potencias del cuerpo tecnológico que iban conformando los futuristas y no sólo por referencia a la máquina en sus coreografías, sino porque es un cuerpo que se mueve desde la tecnología corporal de la danza y que se hibrida en una representación maquínica.

5. Fascismo contra histrionismo

Esta ambigüedad de los textos con la que jugaba Marinetti, le sirvió para explorar los límites de lo normalizado, para aprovechar el impacto y desarrollar su histrionismo², subvirtiendo con lúdica irreverencia los rígidos márgenes del cuerpo fascista al que no podía oponerse abiertamente. En el fascismo pesaba una voluntad de alegoría olímpica mientras que el cuerpo para los futuristas era pura transmisión de energía; como en todo, el cuerpo debía romper con sus tradiciones y por lo tanto romper con la imagen vitrubiana, el cuerpo futurista se expone a lo nuevo y lo trasluce en la danza; que debía ser desarmónica, desgarrada, asimétrica, dinámica como lo declama su manifiesto.

En el Manifiesto del Tattilismo, escrito en 1921, época en que el movimiento no estaba abiertamente unido al régimen, Marinetti se dirigía a “la minoría compuesta de artistas y de pensadores, sensibles y refinados” que por no coincidir con los posicionamientos futuristas, según él presentaban “síntomas de un mal profundo y misterioso que es probablemente una consecuencia del gran esfuerzo trágico que la guerra impone a la humanidad”. Es importante resaltar esta admisión de haber vivido un tiempo de dolor y tragedia pocos años después de haber propuesto la guerra como sola higiene del mundo.

En el mismo texto toma un tono didáctico para explicar su invención de un Arte del Tacto:

En mis observaciones atentas y antitradicionales de todos los fenómenos eróticos y sentimentales que unen los dos sexos, y de los fenómenos no menos complejos de la amistad, he comprendido que los seres humanos se hablan con la boca y con los ojos, pero no alcanzan una verdadera sinceridad, dada la insensibilidad de la piel, que es todavía una conductora mediocre del pensamiento.

Veíamos que los textos futuristas, resultan equívocos en relación al concepto de género. Por una parte declaman el desprecio de la mujer (de la mujer como único ideal, fuente de amor, la mujer frágil obsesionante y fatal,..) como símbolo de los ideales del romanticismo, de la cultura establecida o del pasadismo con el que quieren romper y por otra parte las llaman a sumarse a las trincheras y no sin ironía, a la vida política. O como en el texto anterior, se preocupa por los mismos aspectos sensibles y sentimentales de los que había renegado en sus referencias a la mujer (veneno). Y al mismo tiempo cantan a la máquina como a la amada, por ejemplo en El hombre multiplicado y el reinado de la máquina (Marinetti, 1978: 75)³

² Recordemos que Marinetti, presentaba sus manifiestos en lecturas públicas que pueden entenderse hoy como antecedentes del arte del arte de acción (performance) en los que provocar la reacción de los espectadores, removerlos de sus butacas y buscar el escándalo eran objetivos declarados. Muchas veces estas presentaciones terminaban en los puños y censuradas por escándalo público. Obras como “Una serata futurista” de Boccioni lo representan pictóricamente.

³ Citamos esta versión facsímil de una edición española de Editorial Sempere de 1911 circa

Se ha podido comprobar en la gran huelga de ferroviarios franceses que los organizadores del sabotaje no conseguían casi nunca que un mecánico destruyera su locomotora.

Yo lo encuentro muy natural, ¿Cómo hubiera podido este hombre maltratar o matar a su gran amiga fiel y abnegada, de corazón ardiente y propicio, su bella máquina de acero que tantas veces había relucido de voluptuosidad bajo la caricia suave de sus manos engrasadas?

En la misma línea, refiriendo a la conformación del cuerpo-máquina futurista, por encima de los discursos arrebatados, surge un híbrido, como en el texto de 1915, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, donde Marinetti, afirma que:

“Nosotros despreciamos el horrible y pesante Amor que obstaculiza la marcha del hombre, *al cual impide de salir de la propia humanidad, de duplicarse, de superarse a sí mismo, para devenir eso que nosotros llamamos el hombre multiplicado.* (...)”

Vosotros habrán ciertamente asistido a la partida de un Blériot, jadeante y todavía embridado por los mecánicos, entre las terribles bofetadas de viento que da una hélice en sus primeras vueltas.

Ahora bien: les confieso que nosotros fuertes futuristas, delante de un espectáculo tan embriagante, nos hemos sentido súbitamente despegados de la mujer, que se ha tornado demasiado terrestre, o, para decir mejor, se vuelto el símbolo de la tierra que se tiene que abandonar.

Hemos soñado incluso de poder crear, un día, nuestro hijo mecánico, fruto de pura voluntad, síntesis de todas las leyes de las cuales la ciencia está por precipitar su descubrimiento.”⁴

Encontramos variadas referencias, esparcidas por manifiestos y obras generadas entre las décadas de 1910 y 1920, y firmadas por diversos autores, que giran libremente alrededor del concepto de hombre multiplicado y conforman el imaginario del cuerpo futurista.

Es preciso preparar la futura e inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando y perfeccionando un intercambio continuo de intuiciones, de ritmos, de instintos y de disciplinas metálicas, absolutamente ignoradas hoy de la generalidad y adivinadas solo por los espíritus videntes. (Marinetti, 1978:76)

En consonancia con esa multiplicidad y simultaneidad prevenida, este cuerpo pensado con intención artística y política como destino de la humanidad, se convierte en un *work in progress* de los futuristas y cobra diferentes formas. A veces es más marcadamente mecánico, a veces es más metafísico, pero siempre es humano. Y esto representa una particularidad de esta vanguardia: que pasa por sobre los mecanos y autómatas para construir/imaginar un cuerpo humano devenido eléctrico, devenido acción; que aunque algunas veces recurre a la mimesis de la máquina, sobre todo la incorpora y toma para sí lo que considera superador en el movimiento y la velocidad. Como proponían los pintores Prampolini, Paladini y Pannaggi su arte debía *expresar el espíritu* y no la forma exterior de la máquina.

Consecuentemente, va a ser en la literatura y en la obra plástica y también en la danza, donde los cuerpos futuristas encuentran su expresión más vívida y particular. Quizás limitados por las posibilidades técnicas de la época, el teatro y el cine, que fueron de gran interés para el movimiento, se vieron res-

tringidos en sus manifestaciones concretas; pero igualmente avanzaron una concepción de la presencia que rompía con la primacía de la persona, desarrollando acciones en las que no había actores humanos. Ese escenario donde lo humano deja de ser protagonista, para dar espacio a la velocidad, el movimiento y la simultaneidad, características de lo que hoy llamaríamos virtualidad, fascinaba a los futuristas a comienzos del S. XX. Afrontaron la irrupción de lo tecnológico con un *optimismo artificial*, un entusiasmo por lo nuevo sin contrapartida crítica.

Volviendo la vista a lo próximo contemporáneo, Haraway también con una metodología de la utopía, pero a la vez crítica - el suyo no es un discurso artístico - nos marca que las máquinas del fin de siglo han tornado ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial, *ellas están inquietantemente vivas y nosotros, aterradoramente inertes*.

Los años recorridos tras estos dos momentos claves de mutación conceptual nos comienzan a mostrar nuevas presencias de ese cuerpo multiplicado que ha atravesado ya un siglo, no a lo largo de una constante lineal sino haciendo rizoma en todos los campos (donde viven los cuerpos)

*“Creamos una nueva estética de la velocidad,
hemos casi destruido la concepción del espacio
y disminuido singularmente la concepción del tiempo.
Asimismo preparamos la ubicuidad del hombre multiplicado.”*

F.T. Marinetti

Bibliografía

— AGENZIA NAZIONALE PER LO SVILUPPO DELL'AUTONOMIA SCOLASTICA (2000) "Il Tattilismo (Manifiesto futurista, Milano, 11 gennaio 1921)" [en línea], Firenze [ref. de 1 de junio de 2010]. Disponible en Internet

<http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/tattil.htm>

BONFANTI, Elvira (1995). *Il Corpo Intelligente*. Giannina Censi, Torino, Il Segnalibro.

BONITO OLIVA, Achile (2009) Quel che resta del futurismo. L' avanguardia che innervò il ' 900. La Repubblica — 14 gennaio 2009 página 40

BROZAS POLO, M^a Paz y GARCÍA SOTTILE, M^a Eugenia (2008) "El manifiesto de la danza futurista (Marinetti 1917): distancias entre la teoría y la práctica y/o resistencias del cuerpo". En *El movimiento expresivo*. GALO SÁNCHEZ, Galo et al. (Coord). Salamanca, Amarú Ediciones, pp. 607-613

DÍAZ CUYAS, José et al. (1997), *Cuerpos a Motor. Ciclo de Conferencias*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea.

DEBORD, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca Editora.

GARCÍA SOTTILE, Maria Eugenia (en prensa) "Il contro-corpo. I limiti del corpo futurista". En TEJA, Angela et al (coord.) *Corpo e senso del limite. Sport and a sense of the Body's limits*. Atti del 14° European

Committee for Sports History Congress e del 1° Congresso Nazionale della Società Italiana di Storia dello Sport - Università di Pisa.

GARCÍA SOTTILE, M^a Eugenia y BROZAS POLO, M^a Paz (2008) "Paradojas del cuerpo en la vanguardia futurista". En *El movimiento expresivo*. GALO SÁNCHEZ, Galo et alt. (Coord). Salamanca, Amarú Ediciones, pp. 601-606

GRAMSCI, Antonio (1975) *Marxismo e letteratura*, Manacorda Giuliano (Ed), Roma, Editori Riuniti

GENTILE, Emilio (2009). *La nostra sfida alle stelle. Futuristi in politica*, Bari, Laterza Editori.

HARAWAY, Donna (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge.

MARINETTI, Filippo Tommaso (2009). *Come si seducono le donne*, Milano. Edizioni Excelsior.

— "La Guerra, única higiene del mundo". En Marinetti, Filippo Tommaso (1978) *Manifestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, pp. 62-64

— "La guerra eléctrica". En Marinetti, Filippo Tommaso (1978) *Manifestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, pp. 103,120

PEDRAZA, Pilar (2001) *La amante mecánica (vanguardia y máquina)* [en línea], Segovia, Revista Trama & Fondo Nº 11 [ref. de 1 de junio de 2010]. Disponible en Internet <www.tramayfondo.com/numeros_revista/11/1104pedraza.doc>

— (1998). *Máquinas de Amar: Secretos del cuerpo Artificial*, Madrid, Editorial Valdemar.

PERNIOLA, Mario (2004). *IL Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi Editore.

PREZZOLINI, Giuseppe (1923): "Fascismo e futurismo". Milano, Il Secolo

POGGI, Christine (2009). *Inventing Futurism. The Art and Politic of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press.

STELARC (1990) "Da strategie psicologiche a cyberstrategie: protesica, robotica ed esistenza remota". En CAPUCCI, Pier Luigi, *Il Corpo tecnologico*. Bologna, Baskerville, pp. 61-76