



La alianza precaria

The Precarious Alliance

GABRIEL GIORGI

New York University (NYU), EE UU

<https://orcid.org/0000-0001-8048-5543>

gabriel.giorgi@nyu.edu

Resumen: El presente estudio analiza consecuencias conceptuales y estéticas de la noción de “vida precaria” (Butler 2004) como reorganización de la sensibilidad en clave post-antropocéntrica. Lo hace a partir de dos ejes fundamentales: la reorganización de temporalidades y el impulso post-antropocéntrico que se albergan en la condición precaria. El ensayo se enfoca en el film *La mujer de los perros* (2015), de Laura Citarella y Verónica Llinás, conjugado en torno a una comunidad humano-animal como motivo desde el cual se trabaja la condición precaria como terreno de disputas y reapropiaciones. En ese trabajo, la tensión entre “humano” y “viviente” se resuelve como un punto decisivo de la reflexión sobre la condición precaria.

Palabras clave: Precariedad; Postantropocentrismo; Temporalidades; Animalidad; Cine argentino.

Abstract: The present study analyzes conceptual and aesthetic consequences of the notion of “precarious life” (Butler, 2004) in terms of a post-anthropocentric reorganization of sensibility. It does so from two fundamental vectors: the reorganization of temporalities and the post-anthropocentric impulse that, as it is argued here, are contained in the concept of precarity. The essay focuses on the film *La mujer de los perros* (2015), by Laura Citarella and Verónica Llinás, that revolves around a human-animal community as a motif from which the precarious condition is explored as a terrain of disputes and reappropriations. In this exploration, the tension between “human” and “living” emerges as a decisive point of reflection on the precarious condition.

Keywords: Precarity; Postanthropocentrism; Temporalities; Animality; Argentine cinema.

Una alianza humano-animal y un éxodo femenino: en esa doble inflexión tiene lugar el recorrido de *La mujer de los perros*, el filme de Laura Citarella y Verónica Llinás (2015) en el que vemos a una mujer anónima y precaria construir una casa en la intemperie

de la pampa y una forma de vida junto a una manada de perros con los que convive. El film se abre con una especie de imagen de la no-luz, una imagen a la vez auditiva y táctil: vemos la oscuridad –que resultará un follaje–, oímos la respiración de varios cuerpos, el movimiento entre las hojas, como si hubiese una búsqueda o persecución para la cual los ojos y la distancia no sirven de nada, sino más bien la inmersión en eso oscuro que nos lleva hacia una presa que no se ve pero que se intuye. Imágenes de la predación, de la cacería, y que son centrales en la economía de supervivencia que será un elemento central en la forma de vida que el film quiere diseñar y pensar. El punto de vista es el de la mujer y/o el de los perros: la cámara nos sitúa en ese umbral.

Este gesto –el de comenzar *mirando al ras del suelo*– me parece decisivo. Miramos eso oscuro, incierto, tentativo, donde apenas llega la luz –la imagen más nítida se demorará bastante–, junto a los perros, miramos en un sentido “como un perro” (al menos, tan próximamente al mirar del perro que una cámara puede llegar), haciendo de la mirada no la instancia de un distancia y de su capacidad de control sino al contrario, una inmersión a la vez háptica y auditiva, trabajando esos sentidos donde la proximidad no puede simplemente controlarse, sino más bien acompañar el *continuum* sensorial. Y me interesa ese gesto de mirar el suelo porque se repetirá a lo largo de todo el film: vemos, insistentemente, a la protagonista buscando cosas en el suelo –basura que pueda ser reciclada, un perro que agoniza, las líneas de un camino, etc. Como si la mirada que el film busca formalizar –que es la mirada de la protagonista, que asegura el punto de vista– se conjugara fundamentalmente desde y hacia el suelo y hacia el horizonte, una mirada que parece escuchar eso que Nuno Ramos (2011) denomina “el llamado del suelo”. En todo caso, la dirección de la mirada pasa por ese abajo y ese horizonte que se anuda a la tierra, hacia lo que viene del suelo, nunca hacia el cielo, hacia arriba (cuando se mira hacia arriba es para cazar pájaros y recolectar frutos: para bajar lo que sube).

Esa mirada desde y hacia el suelo es, me gustaría sugerir, la instancia de un *continuum*, y una doble desclasificación. Por un lado, humano y animal: no sabemos quién mira al comienzo, si la mujer o los perros, como si la cámara quisiera construir un punto de vista desde esa indeterminación. Contra la mirada “erecta”, la mirada “en cuatro patas”, al ras del suelo, eliminando la distancia y más bien generando un mirar háptico, una proximidad de la persecución de una presa que no vemos. Mirar al suelo es aquí poner el juego la forma humana, o cierta forma de lo humano que pasa por la mirada: se mira como un cuerpo, no como un hombre (esto es, con el punto de vista de un cuerpo, no de una persona.)

Y, por otro lado, esta primacía del suelo desmonta un cierto ordenamiento del espacio, fundamentalmente la idea de una “naturaleza” como otro de lo humano y de lo social, como ese revés contra el cual se constituyen muchas conceptualizaciones y retóricas de lo propio del hombre. La distinción fundante entre naturaleza y sociedad aquí ha dejado de funcionar: el mundo de *La mujer de los perros* ya no reconoce ninguna fuerza ordenadora en ella. Decisivamente, tampoco quedan los rastros de la naturaleza idealizada de las retóricas de la abundancia natural (la naturaleza como puro recurso)

o de la naturaleza como plenitud vital, como salud: aquí, el paisaje rural aparece más bien bajo la luz de una ruina, fundamentalmente porque el suelo se marca con los restos de una economía: basura, árboles talados, el barro que se forma al lado de una represa con el que se juega, que no son precisamente los paisajes idílicos del campo argentino como reservorio de salud y/o de riqueza, sino más bien lo que queda cuando el capital mira hacia otro lado, buscando otros horizontes. Es lo que se hace visible, lo que “sube” en el suelo de *La mujer de los perros*.

Ahora bien, este “mirar al suelo” como operación estética que desmonta ciertas construcciones de lo humano por oposición al animal y las formas clásicas de la Naturaleza en contraposición a la Cultura se articulan, creo, alrededor de un vector más general que los subtiende y que marca el modo en que *La mujer de los perros*, como artefacto, trabaja, empuja ciertas zonas de la sensibilidad del presente, de nuestro *senso-rium*. Dado que esta desclasificación entre humano/animal y ese paisaje irreductible a la distinción naturaleza/cultura son modos específicos de articular el tema más vasto de la *precariedad*, entendida –tal mi argumento aquí– menos como una “realidad social” a representar que como *una configuración de lo sensible*, un modo general de conjugar y exponer cuerpos, luz, relaciones y mundos –y significativamente, como veremos, *un modo de percibir el tiempo*–. La condición precaria como una luz o un régimen de luz que articula nuevos modos de localizar la fragilidad y la indeterminación en las cosas y en los cuerpos; precariedad, en este sentido, como una *configuración de lo sensible*. Una cita de Anne Tsing nos puede ayudar en este sentido: “What if (...) precarity is the condition of our time –or, to put it another way, what if our time is ripe for sensing precarity?” (2015, 7), como si nuestra época conjagara una nueva sensibilidad en torno a lo precario: una nueva capacidad para sentir, para volver sensorialidad y sensibilidad, y también para pensar las ambivalencias y bifurcaciones de esa condición precaria que parece albergarse en el corazón de nuestra experiencia histórica. Como si a partir del derrumbe de la promesa de protección del pacto social del capitalismo que llamamos estado de bienestar (ese breve parpadeo en la historia del capitalismo) (Dardot y Laval 2013) y que en América Latina llamamos “desarrollismo”, se especificarían las condiciones para percibir, para pensar, politizar y hacer sensible –para “hacer sentido”– esa condición precaria, esa condición, que como, una vez más, dice, Anne Tsing, de “ser vulnerable a los otros” que siempre estuvo allí –fundamentalmente entre los marginados y los subalternos sociales– y que las oleadas neoliberales expanden e intensifican, tornándola una línea de gravitación, una transversal, desde la que se rearticulan cuerpos, subjetividades, y fundamentalmente –esto es lo que me interesa– relaciones entre lo humano y lo no humano.

Más que un concepto, precariedad –y la constelación de nociones que se le asocian: precariado, precarización, “vida precaria”, el deslizamiento entre *precarity/precarioussness* trabajado por Judith Butler¹ parece funcionar más bien como un *sensor* de las mutaciones que tienen lugar bajo el neoliberalismo. En efecto, “lo precario” remite

¹ Véanse al respecto, entre una bibliografía muy vasta, Lorely (2015); Butler (2004) y Standing (2011).

no solo a la transformación dramática de realidades económicas y sociales bajo los sucesivos impactos del orden neoliberal, sino también una operación del pensamiento capaz de reordenar las tramas de lo real y de determinar puntos de gravitación y de recomodamiento de cuerpos, intensidades y materias. Inseparable de la erosión implacable e incesante (por oleadas) de las estructuras del estado de bienestar, y de los proyectos y sueños desarrollistas que lo generaron, “lo precario” se convirtió en una suerte de léxico de base para nombrar los modos en que el neoliberalismo transforma realidades que se pensaban más o menos dadas, o al menos naturalizadas, como las del “trabajo” y el “trabajador”, los modos en que la disciplina laboral organizaba tiempos y formas de vida. Al mismo tiempo, lo precario remite a una nueva sensibilidad acerca de los modos y los grados de desprotección a los que se pueden exponer cuerpos y poblaciones, que van desde reclamos ecológicos hasta disputas por protecciones sociales. La condición precaria, así, emerge como una especie de vector —una transversal— que atraviesa múltiples zonas de lo real, a los que rearticula y conjuga: otros ordenamientos de cuerpos, otras violencias y alianzas, nuevas actualizaciones de redes de interdependencia vital.

Hay dos desplazamientos que se conjugan en torno a lo precario que me interesa especialmente explorar, y que definen decisivamente la dimensión estética, sensible, de la condición precaria; dos desplazamientos que se piensan desde ciertas investigaciones artísticas y que definen, quiero sugerir, algunos contornos decisivos de lo contemporáneo. Por un lado, precariedad implica a una crisis de las retóricas de futuridad o de progreso que modelaron muchas de las narrativas de “lo social” del siglo xx, ya sean (neo) desarrollistas, revolucionarias o (neo)liberales. Precariedad nombra, podríamos pensar, el desfondamiento de esas retóricas: registra *formas de indeterminación temporal*, donde la persistencia misma de los cuerpos pierde las garantías (aunque sean tan solo imaginarias) que alguna vez se le prometieron. Sin embargo, esa crisis de futuridad (que resuena tanto con los catastrofismos en curso: todos los “fines” de mundo que parecen acumularse) se puede pensar también como *reorganización de temporalidades*: otros modos de inteligibilidad histórica, a partir de un presente expandido, múltiple, hecho de tiempos yuxtapuestos. En su discusión sobre la noción de “lo contemporáneo”, Lionel Ruffel (2016) señala que, más que la gravitación hacia el futuro y la representación “secuencial y sucesiva” del tiempo histórico, la noción de “lo contemporáneo” conjuga “una concepción otra del tiempo colectivo”, que pasa por el repertorio expansivo, en un presente multiplicado, de esa cotemporaneidad: tiempos heterogéneos para los cuales no hay una imagen totalizadora. La condición precaria es uno de los nombres de esa condición temporal.

Por otro lado, la noción de precariedad ejerce una presión crítica sobre muchos presupuestos humanistas y antropocéntricos de nuestros lenguajes compartidos. En efecto, uno de los puntos de partida fundamentales en torno a lo precario es, justamente, que no puede contenerse ni limitarse al universo de lo humano, fundamentalmente porque la condición precaria afecta a los cuerpos vivientes *en tanto que tales* y a las condiciones de su persistencia. Precarios o precarizados son, sin duda, el trabajo y sus

condiciones materiales bajo el neoliberalismo, también son precarias las condiciones ambientales, ecológicas, allí donde la nueva intensidad de extracción de recursos naturales pone en juego la viabilidad misma de vidas humanas y no-humanas. *Lo precario nos constituye, pero no es “lo propio” del hombre*: complica toda reapropiación humanista de esa condición vulnerable de la existencia e ilumina un terreno que inevitablemente se comparte con otros animales, y que involucra las condiciones que hacen posible la vida misma. Lo precario nombra así una reagrupación de vidas humanas y no-humanas según nuevos ordenamientos: una *noción transversal* que rearticula y desclasifica clases y especies, pero también distinciones entre lo social/natural, entre “vida humana” y “viviente” —implica, esto es, un reordenamiento de discursos y saberes, una nueva gramática—.

Temporalidades, post-antropocentrismos: dos coordenadas de “lo precario” cuya intersección demarca un tramado de lo sensible en el presente. Allí tiene lugar, quiero sugerir, *La mujer de los perros*.

DEL “HUMANO” AL “VIVIENTE”

La mujer de los perros narra, podríamos decir, la construcción de una casa: una casa precaria, hecha con restos que se encuentran en una zona no especificada del campo argentino, entre lo rural y lo urbano (sabemos que es provincia de Buenos Aires, no sabemos cerca de qué ciudad). Ventanas, pedazos de lata, botellones plásticos: todo sirve, todo colectado de los basureros más o menos dispersos que pueblan esta nueva pampa argentina.

No sabemos cómo la mujer llegó allí, tampoco cómo los perros llegaron allí; solo tenemos el hecho de que la casa, a medida que van cambiando las estaciones y se acerca el invierno, tiene que ser reforzada y ofrecer un poco más de reparo. La casa a la intemperie: este es, podríamos decir, un lugar común, un *topoi* de la imaginación neoliberal, o de los modos en que la imaginación cultural respondió y reflejó el nuevo ordenamiento neoliberal. La casa a la intemperie como figuración de la “ciudad informal” (Zibechi 2008), aquí llevada al campo, o a esa frontera expansiva entre ciudad y campo. Sin embargo, aquí hay una tensión respecto de ese paisaje de la intemperie neoliberal, que creo que es central: *La mujer de los perros* escenifica un *éxodo femenino* (un éxodo de ciertas construcciones normativas de lo femenino) que es inseparable de una alianza con los perros, que es también una figuración de la comunidad. Digo *éxodo* porque la película no deja mucho lugar a dudas de que esa casa, y esa comunidad con los perros es una decisión que el personaje afirma y a la que vuelve viable. La construcción de la casa es también, entonces, la instancia de construcción de un espacio de autonomía: la mujer anónima elige y reafirma esa forma de vida como opción (interesantemente, el tráiler publicitario del filme consiste en una escena no incluida en la película: la de la llegada de la mujer con sus perros al paisaje de la pampa. Ese es el antecedente narrativo: no sabemos nada más sobre el pasado de la mujer o de los

perros; solo que *no son de allí*. En todo caso, no parece ser una situación transitoria: la construcción de la casa y de su forma de vida lleva un año).

La película opera sobre ese núcleo de la imaginación latinoamericana moderna en torno a los pobres y a la pobreza, y que pasa por su proximidad, su superposición con la vida animal. El pueblo-animal, esas figuraciones de lo popular en las que el límite entre humano y animal resulta, sistemáticamente, difuso, un pueblo marcado por la raza y la clase siempre en transición fallida hacia una civilización con la que nunca coincide: desde las figuras de la barbarie hasta las precarías de la era neoliberal, muchas representaciones de lo popular recurren a este núcleo en el que clase, raza y animalidad se anudan para figurar las demarcaciones biopolíticas de la nación. Nudo que llega a la lengua: el “viven como animales” que nunca está lejos de las figuraciones del pobre en la lengua coloquial. *La mujer de los perros*, en alguna medida, nos remite a ese núcleo: la precaria, la indigente que vive con los animales, “como” un animal. La clave, sin embargo, es que la película a la vez confirma y revierte ese lugar común de las culturas modernas, y lo revierte porque precisamente esa proximidad con el animal no es una degradación o una pérdida de una humanidad reconocible, sino más bien una *alianza* y una afirmación. Una alianza que es también una cierta *salida hacia el animal, o la salida por el animal*: salirse de un orden de subjetivaciones (sobre todo femeninas), y de un ordenamiento biopolítico, a través del, y junto al, animal; ése es el éxodo que aquí tiene lugar muy evidentemente junto con los animales.

Esta alianza precaria con el animal, sin embargo, no es solo la afirmación de una comunidad posible entre especies; es sobre todo una instancia de reinención de los modos de lo humano a partir de una nueva centralidad, y nuevos contornos, del *viviente* como matriz de experiencia y de percepción. El éxodo de la protagonista no pasa solamente por las subjetivaciones femeninas dominantes, sino también por algunas marcas mismas de lo humano. En este sentido, uno de los desafíos más sostenidos que lleva adelante el filme es el de un personaje que, sin dejar ninguna duda sobre su capacidad de hablar, *no la escuchamos pronunciar una sola palabra a lo largo de todo el film*. La vemos hablar con otros personajes; escucha pacientemente a otros (una médica, una amiga, un compañero sexual) sin que ella responda. Como si el lenguaje no fuese, para ella, un instrumento verdaderamente necesario, o en todo caso, como si funcionara como un instrumento entre otros, como la hondera con la que caza pájaros. El lenguaje no la define; tal, quizá, su desafío más sostenido, el más inquietante, a cierta matriz a través de la cual reconocemos lo humano a partir de su “ser hablante”. El film construye, así, *una humana no-hablante*, no por pérdida de la capacidad, sino más bien por una opción, como una suerte de Bartleby femenina –como si, ante el lenguaje, ella *preferiera no hacerlo*–.

Más que el sujeto parlante, lo que el filme pone en escena, de modos que creo son inéditos, es el cuerpo en tanto que *viviente*. La alianza humano-animal es la que permite ese salto, ese pasaje desde cierta idea de la experiencia humana, social, comunitaria a partir del lenguaje –la palabra como el fundamento de todo lazo, de toda posibilidad de comunidad, digamos– hacia esta otra zona en la que lo que hay, lo que hace lazo,

lo que se vuelve forma de vida humana, es el viviente, es el cuerpo en su existencia como viviente, entre otros cuerpos. Ahí, evidentemente, los perros como *socius*, como *agenciamiento* que ya no pasa por el lazo entre los seres humanos sino que tiene lugar, primordialmente, entre lo humano y lo no-humano: en el espacio de una supervivencia, bajo la luz de lo precario. Más que de estetizar e idealizar la precariedad (algunas críticas al filme fueron en esta dirección), aquí se trata, me gustaría sugerir, de trabajar configuraciones de un *saber de lo precario* sobre la vulnerabilidad y la interdependencia que nos es constitutiva en tanto que cuerpos. Saberes que no se pueden acomodar a las matrices recibidas de lo humano, de los modos en que, para nosotros, lo humano se hace legible y reconocible. Precariedad es así, entonces, fundamentalmente un “régimen de luz”, diría Guilles Deleuze: una revelación sistemática del hecho de que todo viviente solo emerge en una trama de vivientes, de que no hay “vida” que no pase por un entramado de interdependencia, y que esa “vida” no puede tener –nunca lo tuvo– un rostro exclusivamente humano. Y por eso mismo, lo precario implica pedagogías de lo sensible en torno a ese saber sobre configuraciones de lo colectivo y de lo común que no tienen al individuo humano, propietario de su cuerpo aislado, “auto-organizado”, como su paradigma normativo y su presupuesto ontológico, sino que ponen en el centro de la mirada las redes de interdependencias que constituyen todo cuerpo.

TEMPORALIDADES

A la vez, e inseparablemente, esa alianza precaria es también la instancia de otra temporalidad, una temporalidad que no es el tiempo del sujeto (no hay, justamente, auto/biografía como matriz narrativa), tampoco el tiempo de lo social (se suspende esa “crononormatividad” de la que habla Elizabeth Freeman (2010), la regulación biopolítica de los cuerpos a partir del uso del tiempo: el tiempo de las disciplinas laborales, familiares, sociales). Tampoco es el tiempo de la nación, los tiempos colectivos como figuración de futuros posibles. Lo que se registra en el filme es otro tiempo: *el tiempo del clima*, el tiempo atmosférico, que se marca a partir de las estaciones (el filme está sementado en cuatro bloques, uno por estación). Y en el que no hay linealidad ni “futuro”, sino un presente expandido que responde a lo que para nosotros es una nueva fuerza histórica: el clima. Lo que marca el tiempo es el evento climático, los cambios de la atmósfera. Esta centralidad de las estaciones remite menos al “ciclo” de una naturaleza estable sino más bien, quiero sugerir, a una nueva gravitación del clima y de la atmósfera como actor y como fuerza en relación a la que se configuran modos de vida y nuevos registros de vulnerabilidad y de protección, justamente allí donde el viviente adquiere relieve central. Y esta atención al clima reconfigura los modos de relación de lo temporal, fundamentalmente porque esos modos *desfondan* –uso la palabra deliberadamente– los marcos narrativos conjugados alrededor de la novela moderna o lo narrativo-moderno, que se conjugó alrededor de los tiempos de la sociedad, la construcción de imaginarios temporales simultáneos que tejen la posibilidad de lo co-

lectivo en términos de las modulaciones de lo comunitario, lo nacional, la sociabilidad humana. Ese protocolo se abre a la *presión* que ejercen estas temporalidades no-humanas en el momento en el que la distinción entre naturaleza y cultura se desmonta, o deja de tener la fuerza ordenadora, a la vez epistemológica y política, que tuvo durante siglos; una transformación de la sensibilidad por la cual los tiempos de lo humano no pueden ser pensados exclusivamente bajo las categorías de sujeto, sociedad, nación, civilización, humanidad, sino que empiezan a conjugarse en torno a temporalidades que pasan por lo animal, el clima, fuerzas minerales y geológicas, etc., que empiezan a tener gravitación decisiva sobre la narración, y fundamentalmente sobre eso que llamamos “lo histórico”.²

Me gustaría sugerir que estas temporalidades no-humanas que se trabajan en *La mujer de los perros* (como en muchos otros materiales estéticos recientes) constituyen un “marco” temporal para una condición precaria en la que toda continuidad temporal es amenazada bajo el peso de lo contingente y donde toda narración misma se abre, con una porosidad nueva, a una multiplicidad temporal que proviene de la misma centralidad de lo viviente que lo precario pone en escena. En efecto, las temporalidades no-humanas de la ficción buscan situar esas heterocronías entre humano y no humano en marcos formales que ya no pueden responder a los de lo novelesco como protocolo narrativo perneado por estos otros agentes y estos otros tiempos. Miradas y tiempos no-humanos que por eso permiten dar cuenta de agenciamientos inestables, móviles: agenciamientos de actantes y fuerzas humanos y no-humanos; formas de lo viviente que desclasifican y reorganizan el terreno mismo de la narración. *De lo “humano” a lo “viviente”*: ese pasaje se lee, quiero sugerir, en términos de temporalidades. Y ese pasaje el que los registros estéticos de lo contemporáneo nos están ayudando a pensar, a ver, a volver sentido. Articulan temporalidades que rasgan el tejido de lo social y lo humano, para inscribir agentes, actantes, fuerzas que traen una historicidad propia, que operan como líneas históricas en sí misma, y que no son los “ciclos” temporales de la naturaleza, ni tampoco el tiempo lento de la historia natural.

Restos, descartes, desechos: cuerpos y cosas que caen del consumo y de los futuros colectivos, y que insisten y persisten en temporalidades específicas. Situar esas temporalidades, darles marcos formales, potenciar sus capacidades expresivas y articuladoras: ahí pensar una operación general de la sensibilidad temporal contemporánea. En ese gesto *La mujer de los perros* sitúa su alianza precaria no en el tiempo social o subjetivo, sino en el tiempo del clima, en esos actantes no humanos que marcan el ritmo de la narración.

La alianza precaria, humano-animal, entonces, como reconfiguración de un *senso-rium* entre humano y no-humano, y que trae, fundamentalmente, *otros tiempos de los cuerpos* que no encajan en el “yo”, en lo “social” ni en lo “humano.” Esos otros tiempos son, quizá, una de las tareas más insistentes de las investigaciones estéticas contemporáneas, precisamente porque allí se piensa y se vuelve percepción y afecto la condición precaria que reordena nuestros saberes sobre y desde el cuerpo.

² Para la discusión entre antropoceno y la noción de Historia, véase Chakrabarty (2009).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

81

LA ALIANZA PRECARIARIA

- Butler, Judith. 2004. *Precarious Life*. London: Verso.
- Chakrabarty, Dipesh. 2009. "The Climate of History: Four Thesis". *Critical Inquiry* 35, n° 2: 197-222.
- Dardot, Pierre y Christian Laval. 2013. *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.
- Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- La mujer de los perros*. 2015. Dirigida por Laura Citarella y Verónica Llinás. Buenos Aires: Pampero.
- Lorey, Isabell. 2015. *States of Insecurity. Government of the Precarious*. London: Verso.
- Ruffel, Lionel. 2016. *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Paris: Verdier.
- Ramos, Nuno. 2011. *Junco*. São Paulo: Ed. Iluminarás.
- Standing, Guy. 2011. *Precariat. The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury.
- Tsing, Anna. 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
- Zibechi, Raúl. 2008. *Territorios en resistencia, Cartografías políticas de las periferias urbanas latinoamericanas*. Buenos Aires: La Vaca.

Fecha de recepción: 07.02.2018

Versión reelaborada: 02.12.2018

Fecha de aceptación: 16.01.2019

Iberoamericana, XX, 73 (2020), 73-81