

De cuerpos, máquinas y crucifijos: notas sobre una caída

SARTI, Graciela C.

Tipo de trabajo: sesión plenaria

» *Palabras claves: Máquina/ Canon/ Afeción-desafeción/ Martirio /Transgénero*

› **Resumen**

Este trabajo imbrica dos ámbitos de reflexión. En primer lugar, una parte importante de las conclusiones de una investigación realizada hasta hace pocos años en torno al imaginario de la vida artificial, relacionada con la pérdida de la imagen antropocéntrica como canon. Allí se postulaba la puesta en cuestión de la idea de humanidad espejada en la preeminencia del cuerpo humano, tensado entre la imagen de la máquina “viva” que mejora y suplanta al ser humano o se imbrica con él en el *cyborg*, y el animal, que ostenta frente a estos la capacidad de sentir; tensión que lleva a la monstruosidad y la licuefacción del cuerpo a través de señalados ejemplos del cine y las artes visuales. Esta tensión disolvente abjura del paradigma corporal clásico en producciones donde es recurrente la desafeción, a través de la negación del dolor y la pérdida de la sexualización.

Por otra parte, en un trabajo iniciado desde entonces en torno de la persistencia de lo neobarroco en las artes contemporáneas, aparece su contracara a través de la insistente recuperación de la imagen católica contrarreformista, releída como subversión de los cuerpos de las sexualidades disidentes. Son allí recurrentes las imágenes de la crucifixión y el martirio, es decir, grados máximos del padecer. Ambos aspectos concurren, como líneas divergentes con un punto de origen, tanto en la ruptura del canon corporal heredado de la clasicidad como en relecturas de la historia “a contrapelo”.

› **Entre manierismos y barroquismos**

A comienzos de la década del ochenta del siglo XX, la instalación internacional de la transvanguardia italiana y de su mentor, el crítico Achille Bonito Oliva, puso en la escena una aseveración que resultaba, como poco, inusitada: la de que estábamos viviendo una era neomanierista. Autor de reconocidos trabajos sobre aquel periodo del arte europeo del siglo XVI – señaladamente *L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo*, de 1976–, Bonito Oliva afirmaba, para la feria Arco'82: “Con el manierismo hay una separación entre el arte y la sociedad. El artista de hoy tiene una postura lateral frente al mundo, como un traidor. Este arte de la lateralidad va desde el manierismo hasta la transvanguardia” (Diario *El País*, 1982). Junto a estas afirmaciones aparecía un dato no menor: la citación como aquella estrategia clave con que el manierismo releía la herencia canónica del Renacimiento y, por traslación, la postura igualmente sesgada y citatoria del artista de segunda mitad del siglo XX frente a las vanguardias. Parejamente denostado y celebrado, el crítico italiano aparecía como pionero de lo que prontamente alcanzó el status de “arte de la posmodernidad”.

Sin embargo, esa postura que quebraba la omnipresencia del paradigma moderno de lo nuevo y de la negativa a la historia, propios de la primera mitad del siglo XX, en verdad no era *nueva*, tenía antecedentes inmediatos y notables, bien que con referencia a otro periodo histórico. En 1972 el poeta y ensayista cubano Severo Sarduy, en un trabajo seminal, había propuesto leer la contemporaneidad bajo la lente de lo neobarroco. Pensada la categoría no como rasgo de estilo sino como procedimiento retórico, desgranaba su uso en procedimientos, por un lado de desajuste entre significativo y significado -en términos de traslación, sustitución, proliferación y condensación-; por el otro, como relectura paródica de un texto que se deja entrever “en filigrana” dentro de un nuevo formato¹.

Los paralelos son evidentes, tanto respecto de la remisión a un momento del pasado como clave de época, cuanto al uso de la cita como estrategia clave –cita que, en muchos casos debemos llamar más adecuadamente *apropiación* de un texto por otro, sea este literario, visual, teatral u otros-. También hay paralelos respecto del uso que se hace de esta referencia al manierismo o al barroco, ya que ni en uno ni en otro caso se trata de la copia de esos estilos históricos, sino de estrategias de producción y “climas” de época. En ese sentido, entonces, ni uno ni otro serían neos, en el sentido en que lo habían sido los numerosos *revivals* de segunda mitad del siglo XIX, sino

¹ Más allá de este ensayo clave, toda la obra teórica de Sarduy transita por la relectura del barroco, en principio con un sesgo latinoamericanista, luego de un modo más extendido. Su impronta se deja sentir en otros tratados como los de Calabrese, Echeverría o Celorio, cada uno en su especificidad. Cfr. Bibliografía.

claves epocales. Del manierismo podemos decantar la tendencia al artificio exacerbado, a la dislocación del espacio y al gusto por la cita erudita; del barroco, a la espectacularidad escenográfica, la teatralidad, el dinamismo y el ilusionismo, por ejemplo. En ambos, la conciencia de estar transitando épocas de quiebre de paradigmas; o, dicho de otro modo, la aguda conciencia histórica de la distancia con aquellos modelos del pasado que tanto se citan como se trasgreden.

A los efectos del trabajo que aquí me propongo importa subrayar ante todo las diferencias entre una y otra postura, ya que históricamente manierismo y barroco han tenido tratamientos muy dispares respecto del cuerpo: dicho en trazo muy grueso, si bien ambos lo tensionan hasta el límite de sus posibilidades, mientras que el barroco restituye el *pathos* en grado superlativo –sufrimiento máximo, lágrima, llaga, exceso-, en el manierismo este padecer se traslada al suplicio de la forma y el espacio, de las diagonales y las serpentinadas. Allí nada duele, nada es carne, en verdad. Será la catequesis contrarreformista la que instale ese padecimiento en el centro de la escena como clave de una retórica de la persuasión por el dolor. Los cuerpos supliciados de los santos mártires, y ante todo, del martirio por excelencia, el del cuerpo de Cristo, ocuparán el centro de la escena como eje de una devoción que tan claramente expresa el famoso soneto de mediados del siglo XVII:

No me mueve, mi Dios, para quererte
el Cielo que me tienes prometido
ni me mueve el Infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor. Muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido;
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas, y tu muerte.²

El barroco recupera en grado máximo la afección y la empatía en el sufrimiento. El *Ecce homo*, la Dolorosa, el Cristo Varón de los Dolores se hacen cotidianos mensajeros de ese patetismo que es la contracara de la desafección manierista.

Una pregunta se instala, entonces, allí donde las últimas décadas del siglo XX buscan un espejo en la historia: ¿cuánto de este *pathos* se recupera en la escena del arte y la cultura

² En esta versión ya muy corriente, el soneto, aun hoy no bien atribuido, está levemente modernizado. En versiones más antiguas se encuentra, por ejemplo, discordancia gramatical entre el verbo de la octava línea, en singular, aplicado a un sujeto plural, o la forma arcaica “muévesme” para el verbo en la quinta línea.

contemporáneos? Tiempo ante todo de virtualidades y distancias, ésta parece ser una época para el desvío manierista, el simulacro. Los ejemplos abundan, desde los juegos de “realidad virtual” a los vínculos a distancia vía web o las ascéticas performances donde lo que duele no parece doler. El caso más paradigmático tal vez sea el del pos-humanismo pregonado por el australiano Stelarc, sus suspensiones con tensores colocados en la piel y sus imbricaciones con máquinas, de talente falsamente optimista y positivo: gesto que se opone al torturado despliegue corporal de los inicios del accionismo sesentino, sea éste el *body art* vienés, o las torturadas performances de Vito Acconci, Gina Payne o Chris Burden a comienzos de los setenta. En otro lugar ya he trabajado la desafección en el *performer* australiano, así es que me limitaré aquí a una breve reseña. Baste consignar que hay en la obra de Stelarc un progresivo desarrollo en el que a comienzos de los años 80 el cuerpo aparece en equilibrio con el artilugio técnico, para ser progresivamente “devorado” por las máquinas: progresión que va de *Sitting / Swaying: Event for rock suspension*, realizada en Japón en 1980, a *Blender* de 2005. En esta última instalación, partes de la grasa corporal del artista y de otra *performer* aparecían mezcladas dentro de una máquina de vagas proporciones antropomórficas; no casualmente la cédula técnica indica que son materiales de la misma grasa subcutánea de los artistas, sangre, restos de tejidos y xilocaína. El talante desenfadado y optimista de los numerosos textos del artista dialoga irónicamente con los procesos dolorosos e invasivos a los que suele someter su cuerpo (Sarti, 2013).

Sin embargo, la mera visita a la Bienal de San Pablo de 2014 permitió constatar la absoluta pregnancia de los discursos patéticos originados en las imágenes de la Contrarreforma: infiernos, Dolorosas, martirios y Cristos se multiplicaron en el pulido espacio de Niemeyer. Podemos pensar, entonces, en cierta pendulación entre afecto y desafecto, entre distancia y falta de piel por un lado, y sentido agudo del dolor por el otro; gesto este último reivindicado, como se verá, ante todo por las propuestas ligadas a las sexualidades disidentes.

› ***Afección/desafección: una disputa histórica en torno al cuerpo crucificado***

La confrontación entre afecto y desafecto, entre el cuerpo mancillado y sufriente y el cuerpo negado al sentir, es de muy larga data. Podemos verla reaparecer una y otra vez en lo que se suele llamar “la larga duración”. Por caso, en las salas de escultura gótica y renacentista del Museo LWL de la ciudad alemana de Münster –Museum für Kunst und Kultur-, se presentan en conjunto dos

imágenes muy elocuentes en su comparación:



Figura 1:

Meister von Osnabrück, *Pietà*, aprox. 1520/1525, 64 x 43 x 20 cm y *Pietà de Anröchte*, fines del siglo XIV, 62 x 33,5 x 22 cm. LWL Museum, Münster. Foto G. Sarti

Dos *Piedades* talladas en madera, de aproximadamente el mismo tamaño: una gótica del siglo XIV, la otra del siglo XVI, ya atravesada por el Renacimiento, se ofrecen en sus analogías y diferencias. La más tardía opone a un cuerpo de Cristo que no parece del todo yerto, las formas plenas y redondeadas de una Virgen que domina la composición estableciendo equilibrio y contención. La talla gótica en cambio, otorga pregnancia absoluta a un cuerpo no solo martirizado y muerto, sino en tal grado de degradación que parece ya cadáver descompuesto. Semejante tratamiento del cuerpo no es caso aislado.

Estos ejemplos en su lateralidad –son esculturas anónimas producidas en Westfalia-, pero también en su insistencia y paralelos con tantos otros ejemplos señalados de la historia del arte, como podrían ser las diversas *Piedades* talladas por Miguel Ángel a lo largo de su vida, son buenas muestras de una iconografía que hace del cuerpo del crucificado territorio de disputa de diversas mentalidades. Triunfo del cuerpo/canon más allá del sufrimiento, allí donde la subjetividad se coloca en el centro de la escena; puro resto y degradación en periodos donde la subjetividad no se

despliega o donde se ve jaqueada por graves confrontaciones sociales, políticas, religiosas³. Si el Cristo muerto en la *Piedad Vaticana* de Miguel Ángel es casi un Apolo dormido, todavía expresión de un siglo XV de racionalidad triunfante, los retablos barrocos recuperarán la sensibilidad gótica para la herida, la llaga y la desintegración. La mostración del martirio es marca de la culpa del pecador, por sus faltas se inmolan los cuerpos del Redentor y de sus santos mártires.

¿De qué modo, entonces, reaparece esta iconografía en contextos contemporáneos y altamente secularizados? Ante todo, en la rebelión de los cuerpos estigmatizados de las sexualidades disidentes, tras la crisis del SIDA. A través de íconos pintados o esculpidos, de instalaciones o performances y sus derivados –videoperformance y fotoperformance- se produce una recurrente y subversiva apropiación de ese imaginario. El colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis* en Chile, Giuseppe Campuzano con el Museo Travesti y Sergio Zevallos con su serie de *Martirios* en Perú, el español Ocaña, fueron algunos de los jalones de apropiación de esta imaginería. La misma apropiación barroca y de género que defendían Néstor Perlongher desde los textos de *Prosa plebeya* (1980-1992) o el colombiano Álvaro Barrios con su serie sobre *El martirio de San Sebastián* (1980)⁴.



Figura 2- Sergio Zevallos, *Martirios*. Fotoperformances, 1988. Foto G. Sarti.

³ La relación de empatía con la imagen en función de la *pietas* y como recurso de catequesis, sus cambios a lo largo de la historia, en función de diversas perspectivas epocales; la valoración de la presencia de la pintura y la escultura en las iglesias han sido largamente estudiados y no son tema de este trabajo. Al respecto puede consultarse González García (2015).

⁴ Al respecto, sustantivo el ítem “Desobediencia sexual” por Halim Badawi y Fernando Davis, en *Perder la forma humana* (2014, 98-104).

Cabría preguntarnos si se trata meramente de la subversión que toma imágenes de la Iglesia Católica para responderle en su propio terreno desde el colectivo negado y estigmatizado. Cosa que tendría todo su sentido, toda vez que justamente el barroco del siglo XVII fue pródigo en imágenes de equivocidad sexual, tanto en la plástica como en el teatro. La apuesta de aquellos años, sin embargo, fue más totalizadora:

La máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bisuterías irisadas en el plano de la significación, apuntando al nódulo del sentido oficial de las cosas. No procede solo a la sustitución de un significante por otro, sino que multiplica, como un juego de dobles espejos invertidos, [...] los rayos múltiples de una polifonía polisémica que un logos anacrónico imaginara en su miopía como pasibles de ser reducidos a un sentido único, desdoblándolos, en su sed asociativa y fónica, de una manera rizomática, aparentemente desordenada, disimétrica, turbulenta. (Perlongher, 2016, 96).

Perlongher, que relee a Sarduy, a Lezama Lima, pero también a Deleuze y a Foucault, subraya lo que está más allá de las apariencias. Su propuesta del neobarroco/neobarroso cala hondo en una rebelión que las imágenes y textos literarios proponen en su desmesura. No se trata de mostrar a la “marica” como mártir, meramente. “Cuerpos que del acecho del deseo pasan, después, al *rigor mortis*” [...] “torsos descoyuntados a bastonazos, lamparones azules en la cuenca del ojo...” (35); lo liga a la obsesión anal de higiene, de “buenas maneras”, de “sujetar al sujeto a la civilización” (38), para rematar en la frase lapidaria, inaceptable por tocar un nervio de esos tiempos: “tal vez [...] al matar a una loca se asesine a un devenir mujer del hombre” (40).

Sin embargo, pese a todo, aun hay algo canónico en esas imágenes. Hay cuerpo y es el cuerpo de un mártir. Roto, desangrado, humillado, pero capaz de mostrar la llaga para mover a la reflexión. Todavía puede darse un paso más.

› **Disolución de un canon**

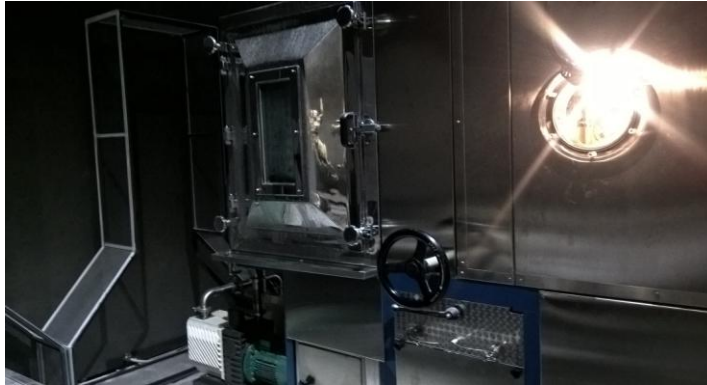
En este momento –mediados de 2017-, el Pabellón de Italia de la Bienal de Venecia presenta una gran instalación de Roberto Cuoghi. Este artista había ganado, en la edición 2013 de la Bienal, una mención especial con su gran escultura *Belinda*. Se trataba de una gigantesca estructura básicamente colgante, a medias mimesis de un producto de excavación geológica, a medias gran artificio técnico: la pieza estaba realizada íntegramente con

impresora 3D. La instalación actual, llamada *Imitación de Cristo*, en cambio, sumerge al espectador en un recorrido con resonancias de morgue frankensteiniana: aquí la técnica no deslumbra sino que abruma.



Figura 3- Roberto Cuoghi, *Belinda*, Bienal de Venecia, 2013. Foto G. Sarti





Figuras 4, 5, 6 y 7. Roberto Cuoghi, *Imitación de Cristo*. Instalación. Pabellón Italia Bienal de Venecia, 2017. Título general del pabellón: *Il mondo mágico*. Curadora: Cecilia Alemani. Fotos G. Sarti

El título, *Imitación de Cristo*, alude a un conocido libro de devoción publicado reiteradamente desde el siglo XV y atribuido a Tomás de Kempis: libro que invita a la ascesis y acentúa, en su cuarta parte, el sacramento de la Eucaristía. La cita no es menor. La instalación de Cuoghi se inicia con una enorme máquina junto a una camilla velada, para pasar a un recorrido entubado, como de aislamiento o cuarentena, donde diversos Cristos yacentes se ofrecen en grado creciente de disolución hasta quedar desmembrados. En el espacio final, las cabezas se “cocinan” en una nueva máquina, mientras la pared del fondo exhibe fragmentos sueltos de las imágenes: brazos, piernas, torsos; una suerte de macabro muestrario en un clima de claroscuro con la ambientación sonora de los ruidos de las máquinas. Si la Eucaristía es la presencia del cuerpo de Cristo –“tomad y comed todos de él, porque este es mi cuerpo” es la frase litúrgica-, aquí, en trasgresión absoluta, el cuerpo es resto muerto, ruina, despojo. En un texto sugerente, al hablar de la presencia del cuerpo muerto real, no figurado, en el arte contemporáneo, Cristina Ares se preguntó si el arte “mortuorio” podría leerse como un último intento de poner bajo control ese resto

monstruoso que es el cadáver (2013). Por el contrario, aquí, en un ámbito puramente representacional, se despoja de toda divinidad, de toda sacralidad, al cuerpo muerto más sublimado de la tradición occidental. La empatía que parece pedirnos es otra muy distinta a la que animaba las imágenes de los Cristos de la tradición: asumirnos en esos trozos en la morgue, sometidos a máquinas y artificios como pura materia en proceso de disolución. La superficie pulida del plástico transparente, la luz blanca, triunfan sobre ese fragmento de desgarrada figura, sin consuelo. No parece haber ningún llamado a la Redención detrás de la dureza de la propuesta.

Por su parte, el español Daniel García Andújar está presentando en este momento en la documenta de Kassel, una instalación: *Los desastres de la guerra: el caballo de Troya*. Consistió ésta, en principio, en una estructura de maderas que albergaba/encerraba como un embalaje abierto, una serie de imágenes "clásicas" sobre las que se enseñoreaba una figura monstruosa, una suerte de hermafrodita de talante desaforado y triunfante. Una primera y apresurada lectura ofrece ya una rica ambigüedad: ¿es el monstruo de la cima el fantasma de la guerra? Su ambigüedad sexual se impone, vociferante, sobre ejemplos del más puro canon occidental. Pero entonces, ¿resurgirá la forma clásica, el canon, como caballo de Troya de su embalaje virtual? ¿Será que en definitiva es imposible doblegarlo y siempre está allí, al acecho? La instalación se completa con una serie de cuadros: en primer lugar, una reproducción de un grabado de Goya, claro está; luego, fotografías del desmontaje del Museo del Louvre ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, particularmente de la Venus de Milo: aquel oportuno salvataje de las obras canónicas antes de la debacle, su traslado a sitios de provincia para evitar el robo o la destrucción y poder así resurgir y reinstalarse en su sitio tras la guerra. Esta serie reforzaría, en principio, la lectura inicial.



Figuras 8 y 9. Instalación creada por Daniel García Andújar para la documenta de Kassel,

The Disasters of War, Trojan Horse,
2017

Pero en la pared opuesta se ofrece una serie de dibujos, con figuras que se reiteran, salvo por su pie o título: la misma escena de tortura y muerte, o alguno de sus personajes, pueden aplicar por igual a Ankara, Turquía, en 1991, o a Chad en 2006: lo mismo en todas partes. Si aquí también la lectura puede resultar obvia, esto no limita su contundencia. Sin embargo la obra no se detiene aquí. El uso del tiempo pasado para describir la instalación central no es un descuido. El 23 de junio de 2017 ésta fue llevada en procesión, entre pirotecnia, cantos y música de percusión y dulzainas, hasta Nordstadt Park y allí quemada. Las figuras, pese a su apariencia marmórea o de calcos en yeso, eran combustibles, ya que habían sido encargadas al Taller Manolo Martín, que todos los años realiza muñecos para su quema en las famosas *Fallas* –fecha central para estas suele ser el 24 de junio, a más de las

que se celebran en marzo-. Aquí adquieren significación nueva, ya que remiten también, según expresa indicación del autor, a la gigantesca celebración de veteranos del Reich, el 4 de junio de 1939: festivo encuentro de cientos de miles de soldados con la presencia y discurso de Adolph Hitler en la ciudad de Kassel. Agregando capas de sentido, García Andújar explicita: “Siguiendo este viejo ritual, la escultura en Kassel está siendo quemada como parte de una celebración pagana de liberación porque ya no es necesaria, preservando solo sus restos”⁵. La performance se titula *Quemando el canon* y, efectivamente lo que hoy se expone son sus restos carbonizados, donde quiso la suerte que aun pueda leerse en un listón de embalaje la palabra “museo”⁶.



Figuras 10 y 11. Daniel García Andújar, *The Disasters of War, Trojan Horse* y *Burning the Canon*, documenta Kassel 2017. Fotos G. Sarti

⁵ La traducción es mía.

⁶ En verdad, este es un proyecto en tres etapas: en primer lugar una publicación 'LTI -Lingua Tertii Imperii', sobre la forma en que la propaganda nazi alteró el idioma alemán; 'Los desastres de la guerra, Akademia de los Metecos (Atenas)', para la que se realizaron 60 modelos de esculturas griegas impresas con impresoras 3D, y esta instalación, que cierra y culmina el ciclo.

Si Cuoghi exagera el *pathos* para restarnos toda empatía con el más doliente de los cuerpos de la historia visual de Occidente, García Andújar quema en un acto catártico las imágenes aprisionadas de lo que fue modelo de la *kaloskagathia* para terminar siendo modelo de la más desbocada ferocidad del siglo XX. Uno y otro, entre la liberación y la agonía, nos dejan sin canon, sin dioses. Pero su gesto es de sentido inverso. Mientras que en Cuoghi desaparece toda sacralidad y la imagen de devoción queda subsumida ante la máquina, en el español la fiesta pagana se impone sobre la fiesta del fascismo y celebra el gesto vital sobre la ruina. Eso no significa optimismo ciego. Apenas unos meses antes García Andújar había presentado en Casa sin fin de Madrid, *Trastorno de identidad. Hackeando el cuerpo de los trabajadores. Atlas_01, 2016*, trabajo sobre la segmentación de cuerpos, esta vez humanos, demasiado humanos, de trabajadores reducidos a fragmentos digitalizados:

El arte permite generar modelos de resistencia que convierten la difusión cultural generada desde la maquinaria de digitalización en un proceso creativo que no necesariamente lleva a la aculturación y a la receptividad pasiva de las culturas globalizadas; las estructuras que creamos condicionan nuestra percepción de la realidad, pero somos capaces de modificarlas, incluso de cambiarlas, y tal vez seamos capaces de hackear el cuerpo de los trabajadores como ejercicio de resistencia.

No es ninguna tontería, ni una casualidad, que Benjamin, su relectura y su cita, sigan siendo claves de esta hora y eje curatorial de la actual documenta.

› **Bibliografía**

Ares, M. C. (2013). El cuerpo muerto en el arte contemporáneo en Oliveras, E. (ed.), *Estéticas de lo extremo*. Buenos Aires, Emecé.

Calabrese, O. (1989) *La era neobarroca*, versión española de Ana Giordano. Madrid, Cátedra.

Celorio, G. (2001). *Ensayo de contraconquista*. México, Tusquets.

Echeverría, B. (2002) La clave barroca de la América latina. Exposición en el Latin-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin.

Echeverría, B. (2007). Meditaciones sobre el barroquismo. Ponencia presentada en el coloquio Moving Worlds of the Baroque, University of Toronto.

González García, J. L. (2014). *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Madrid, Akal.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. (2014). Sáenz Peña, UNTREF-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.

Sarduy, S. (1987) *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sarduy, S. (2011) *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Sarti, G., (2013) Carne y metal. La representación de lo monstruoso maquínico, en Oliveras, E. (ed.), *Estéticas de lo extremo*. Buenos Aires, Emecé.

Fuentes electrónicas:

Diario *El País*, Madrid, 13/02/82. En línea en :
https://elpais.com/diario/1982/02/13/cultura/382402807_850215.html (Consulta: junio 2017)

García Andújar, D. (2016), "Trastorno de identidad". Casa Sin Fin, Madrid. En línea en:
<http://www.casasinfin.com/trastorno-de-identidad/> (Consulta: julio 2017)